

P. o. angl.

289

S



P. o. angl.  
389<sup>5</sup>

Soergel











DIE  
ENGLISCHEN MASKENSPIELE.

---

INAUGURAL-DISSERTATION

VERFASST

UND

DER PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT  
DER VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT  
HALLE - WITTENBERG

ZUR

ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE

VORGELEGT

VON

ALFRED SOERGEL.

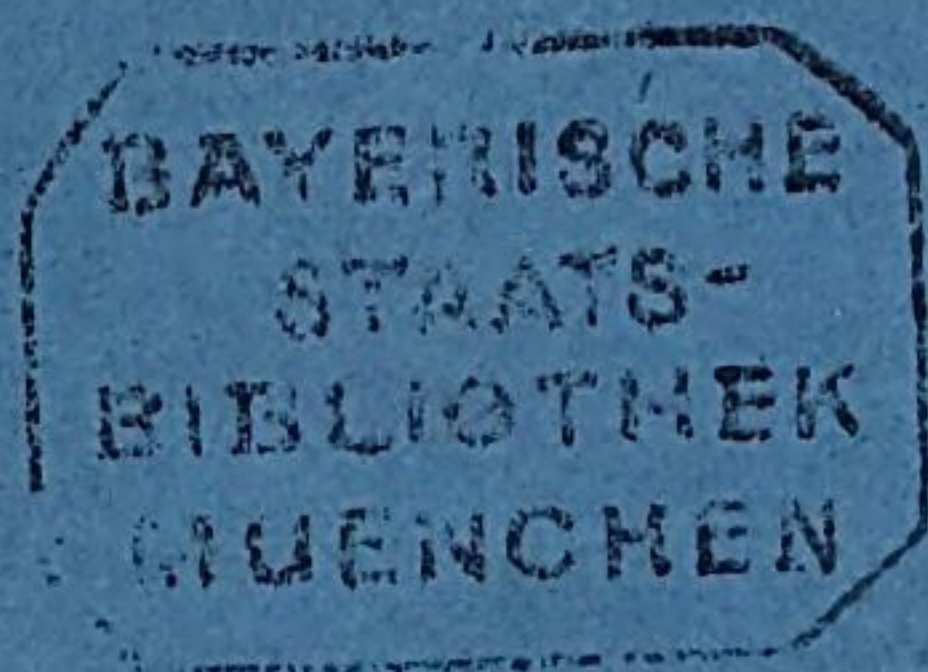
---

HALLE A. S.

1882.

4







DIE  
ENGLISCHEN MASKENSPIELE.

---

INAUGURAL-DISSERTATION

VERFASST

UND

DER PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT  
DER VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT  
HALLE - WITTENBERG

ZUR

ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE

VORGELEGT

VON

ALFRED SOERGEL

AUS RUDOLSTADT.

---

HALLE A./S.

1882.







Herrn

Professor Dr. Karl Niese

als Zeichen seiner Verehrung

gewidmet

vom

Verfasser.







## I.

In der Literatur einer jeden Nation finden sich Erzeugnisse, deren Existenz zu ephemerisch gewesen und deren Character zu sehr der einer Gelegenheitsdichtung ist, um den Verfasser einer Literaturgeschichte zu einer genauen Untersuchung derselben zu veranlassen; die jedoch eines ihnen innewohnenden wirklichen Werthes nicht entbehren und deshalb eine mehr als vorübergehende Beachtung beanspruchen. In hervorragender Weise gilt dies von den englischen Maskenspielen, nicht sowohl, weil diese Dramengattung sich zuweilen zu wahrer Poesie erhoben hat, als auch besonders, weil sie in Verbindung mit anderen Dichtungen auftritt, welche ein bleibendes Interesse besitzen. Die englischen Maskenspiele haben lange Zeit die grösste Vernachlässigung erfahren; man hat mit vollständiger Unkenntniss ihres Characters die unrichtigsten Urtheile über sie gefällt, bis endlich Gifford und Andere sie der Vergessenheit entrissen und ihnen den Anspruch auf ein eingehenderes Studium vindicirt haben. Aber auch in neuester Zeit sind irrigte Meinungen besonders betreffs ihrer Entstehung und Ausbildung ausgesprochen worden, sodass es wohl am Platze sein wird, einen Versuch zu machen, die Entwicklung dieser Masques zu verfolgen.

Bis an das Ende der Regierung Elisabeths sind die Mittheilungen über diese höfischen Vergnügungen ziemlich spärlich<sup>1</sup>, sodass wir nicht überall im Stande sind, uns eine deutliche

---

<sup>1</sup> Wenigstens soweit wir darüber urtheilen können. Nichols' *Progresses of Queen Elizabeth* hätte uns vielleicht von Nutzen sein können, jedoch war uns dieses Werk trotz vielfacher Bemühungen nicht zugänglich. Von besonderem Werth für den ersten Theil dieser Arbeit waren: Collier, *Annals of the Stage* vol. I; Cunningham, *Extracts from the Accounts of the Revels at Court in the Reigns of Queen Elizabeth and King James I from the Original Office Books of the Masters and Yeomen. With an Introduction and Notes.* London 1842. Printed for the Shakespeare-Society; Strutt, *Sports and Pastimes of the People in England.* New Edit. by William Hone, Lond. 1830; Warton, *History of English Poetry* ed. W. Carew Hazlitt, London 1871.



Vorstellung von den verschiedenartigen Disguisings und Masks zu machen, welche während jener Zeit am Hofe aufgeführt wurden; aber sie werden genügen, um uns den Beweis zu liefern, dass aus diesen Entertainments die durch eine feststehende Structur, durch künstlerische Ausführung und durch dramatischen Character sich auszeichnenden Masques entstanden, wie sie an den Höfen Jacobs I. und Karls I. in Scene gesetzt wurden.

Wie das englische Drama in seiner primitivsten Gestalt, der des Mirakelspiels, an den hohen Festen der Kirche aufgeführt wurde, so ergötzten auch bei denselben Gelegenheiten, besonders aber zu Weihnachten und zu Fastnacht, heitere Masqueraden das Volk. Derartige Volksbelustigungen waren allen katholischen Ländern gemein und überall hatten sie ihren Ursprung in den Processionen, die gleich dem Mirakelspiel frühzeitig ihren eigentlichen religiösen Zweck aus den Augen liessen und von den Festlichkeiten der alten Römer, den Saturnalien und Bacchanalien, bedeutend beeinflusst, sich mit Mummereien und Tänzen verbanden. In diesen Vergnügungen stand der Hof von England dem Volke nicht nach; hier, wo Reichthum und Schönheit ihre ganze Pracht entfalteten, war natürlich die eigentliche Atmosphäre, in welcher sie gedeihen und sich in so bemerkenswerther Weise entwickeln konnten. Und während sie im Volke zu toller Lustbarkeit ausarteten, bewahrten sie unter dem Schutze der englischen Könige und des Adels einen gemässigten Character, der sich bis zum Feierlichen und Pathetischen erhob, bis endlich beide Richtungen unter den Namen Masque und Antimasque sich vereinigten und sich zu einem Ganzen harmonisch zu verbinden strebten.

Die ersten Spuren solcher höfischen Masqueraden in England finden wir unter der Regierung Edwards III.; da sie aber dort nicht als Neuigkeit erwähnt werden, so waren sie sicher noch älteren Datums. Im Jahre 1348 nämlich feierte dieser König Weihnachten im Schlosse Guildford mit Belustigungen, *Ludi domini regis* genannt.<sup>1</sup> Wenn wir gleich nicht mit Sicherheit den Character dieser *Ludi* bestimmen können, so machen doch die angeführten Requisiten, die 42 Masken, die grosse Anzahl von fantastisch mit verschiedenen Thierköpfen gestickten Mänteln Strutts Annahme sehr glaubhaft: „They

<sup>1</sup> Cf. Warton's History of English Poetry II, 220; Collier's Annals of the Stage I, 23.



partook more of the feasts of pantomime than of colloquial excellency, and were better calculated to amuse the sight than to instruct the mind.“<sup>1</sup> Ihren Ursprung scheinen 14 Masken von Engelsköpfen noch anzudeuten. Eine Aufführung gleicher Art fand am Weihnachtsfest 1389 statt, wie wir aus den „Wardrobe Rolls“ Richards II. erfahren.<sup>2</sup> Aber die wenigen Requisiten, welche „pro ludo regis“ verwendet wurden, lehren uns nichts Neues, ausser dass die dargestellten Personen „homines legis“ waren.

Aus dem Wenigen, was wir über diese „Ludi“ wissen, glauben wir mit Sicherheit den Schluss ziehen zu dürfen, dass dieselben im XIV. Jahrhundert einen Haupttheil der Weihnachtsfestlichkeiten ausmachten und einen dem, was später „Disguising“ hiess, nicht unähnlichen Character hatten.

Bevor wir auf diese letzteren Belustigungen des Hofes eingehen, wird es passend sein, uns erst mit einer anderen Art von Masquerade bekannt zu machen, den Mummeries oder Mummings, welche um dieselbe Zeit wie die ludi am Hofe im Schwunge waren. Die zwei überlieferten Fälle von Belustigungen dieser Benennung erinnern uns noch mehr als irgend welche anderen Aufführungen ähnlicher Art an die Processionen. In dem ersten Falle ritten 130 Bürger „disguised and well horsed in a mummary“ am Sonntag vor Lichtmess 1377 von Newgate nach Kensington, wo der junge Prinz Richard sich aufhielt, zu dessen Belustigung die Masquerade veranstaltet war. Im Jahre 1401 sind es zwölf Rathsherren mit ihren Söhnen, welche „in a mumming“ nach Eltham reiten, wo Heinrich IV. mit dem Kaiser von Constantinopel Weihnachten feierte.<sup>3</sup> Von der ersten dieser Mummereien giebt Stow einen ausführlichen Bericht, in welchem die in allen späteren Disguisings und Masks zum stehenden Requisit gewordenen Fackeln zum ersten Mal erwähnt werden, die sicherlich von dem katholischen Gebrauch, zu Lichtmess Fackeln unter das Volk zu vertheilen, herrührten. Stows Beschreibung lässt uns keinen Zweifel über die Natur dieser Mummings; sie waren reine „dumb-shows“, deren Hauptzweck darin bestand, die königlichen Zuschauer durch die Sonderbarkeit und den Glanz der Costüme zu überraschen und mit Tänzen zu unterhalten.

<sup>1</sup> Sports and Pastimes p. 159.

<sup>2</sup> Cf. Warton II, 220 und Collier I, 24.

<sup>3</sup> Stow, Survey of London ed. by William J. Thoms. London 1876. p. 37; Collier I, 26.



Denn der Tanz war sowohl zu Weihnachten wie zu Fastnacht das hauptsächlichste Vergnügen, und wir werden sehen, dass er in allen Disguisings und Masks eine hervorragende Rolle spielt. Eine Rede in Prosa oder Versen wurde bei diesen Mummereien nicht gehalten, „they showed by a pair of dice their desire to play with the prince“.

Den Namen Disguising trägt eine grosse Anzahl von Masqueraden verschiedener Form, welche an dem Hof Heinrichs VII. und Heinrichs VIII. in grosser Gunst standen, besonders aber unter der Regierung des letzteren einen neuen Impuls erhielten. Es geht dies aus den „Household Books“ klar hervor, von welchen Collier Auszüge gegeben hat.<sup>1</sup>

Die Disguisings, welche, wie schon gesagt, wahrscheinlich mit den Ludi zu identificiren sind, stellten anfänglich nichts weiter als Tänze dar, die von einer gewissen Anzahl fantastisch costümirter Personen ausgeführt wurden, und folgten in dieser primitiven Gestalt gewöhnlich der Aufführung eines Interlude oder irgend eines anderen Stückes. So sind in dem Interlude „The Nature of the Four Elements“, welches in den ersten Jahren der Regierung Heinrichs VIII. gedruckt wurde<sup>2</sup>, der Liste der Characteres diese Worte beigefügt: „Also yf ye lyst ye may brynge in a dysgysynge.“ Ihr Sinn wird durch ein Document genügend klar gestellt, welches „The Booke of all manners of orders concerning an Earle's house“ betitelt ist und eine Anweisung für die Aufführung eines Disguising enthält.<sup>3</sup> Nach diesen Vorschriften soll das Disguising nicht früher in den Saal kommen, als bis das Zwischenspiel oder die Comödie oder die Tragödie beendet ist. Die Disguisers werden von drei Fackelträgern hereingeführt, die sich darauf entweder entfernen oder bei Seite treten. Beim Eintritt der Disguisers spielt die Musik und diese beginnen den Tanz; nehmen aber Damen daran Theil, so haben diese den Vortritt beim Tanzen. Hierauf tanzen die Herren mit den Damen „base dances“ und „rounds“, von denen die ersteren wahrscheinlich wie die Measures langsam und feierlich waren, während die letzteren mit den Corantos und Levaltos der späteren Maskenspiele correspondirten. Auch kann ein Morris-Tanz eingeschaltet werden, wobei die Tänzer aus einem „tower or

<sup>1</sup> Annals of the Stage I, 50, 53 und 76.

<sup>2</sup> Dodsley Collection 1874. I, 5; cf. Collier I, 23.

<sup>3</sup> Collier I, 24.



thing devised for them“ herauskommen sollen, um dahin auch wieder zurückzukehren. Während der Morris jedenfalls von Gauklern oder anderen berufsmässigen Tänzern ausgeführt wurde, waren die Disguisers zweifelsohne die Herren und Damen des Hofes.

Man hat gefragt, inwiefern ein Disguising sich von einem Mumming unterscheide, und Collier hält eine genaue Beantwortung dieser Frage für unmöglich<sup>1</sup>; aber er ist der Meinung nicht abgeneigt, dass „in disguisings perhaps speech was allowed“.<sup>2</sup> Jedoch ist nicht die geringste Andeutung vorhanden, welche eine solche Vermuthung über diese Masqueraden, mögen es nun die eben besprochenen oder andere ähnlicher Art sein, in einer so frühen Zeit als der Regierung Heinrichs VII. rechtfertigen könnte. Reden und Ansprachen wurden erst später hinzugefügt, und Ritsons Angabe, dass Lidgate „A Disguising or Mumming before the King at Eltham“ schrieb, ist sicher ein Irrthum. Die beiden Arten von Masqueraden unterschieden sich jedenfalls nicht ihrem Character nach, sondern nur die Art und Weise ihrer Aufführung war eine verschiedene.

Ehe wir fortfahren, die Entwicklung dieser Disguisings zu verfolgen, wird es nöthig sein, auf gleichnamige, aber mit grösserer Pracht ausgestattete höfische Aufführungen einen Blick zu werfen.

In England erfreuten sich die Pageants frühzeitig einer grossen Popularität. Ward sagt von ihnen: „The expression properly applies to the movable scaffold on which both miracle-plays and moralities were originally represented; but it is usual to confine it to moving shows devoid of either action or dialogue.“<sup>3</sup> Pageants wurden bei hohen festlichen Gelegenheiten, bei Krönungen, wie im Jahre 1236, bei der Feier eines Sieges, wie im Jahre 1298, veranstaltet.<sup>4</sup> Dies sind die frühesten Beispiele solcher „moving shows“, welche, als Eleganz und Pracht zunahm, mit wirklicher Scenerie von ausserordentlichem Pomp versehen wurden.

Das Disguising verband sich nun mit dem Pageant, oder, um die Worte eines Berichtes über „the banquets and disguisings used at the entertaynment in Westminster Hall of

<sup>1</sup> I, 24.

<sup>2</sup> Ibid. p. 23.

<sup>3</sup> History of English Dramatic Literature I, 79.

<sup>4</sup> Cf. Stow's Survey of London p. 36. Collier (I, 26) ist im Irrthum, diese Aufzüge mit den mummings zu identificiren.



Katherine, wife to Prince Arthur, eldest sonne of King Henry VII“ zu gebrauchen, das disguising, „was convayed and showed in pageants proper and subtile“.¹ Die Pageants brauchten nur in den Saal bewegt zu werden, um den Disguisings eine passende Scenerie zu liefern.

Es war natürlich, dass der von ritterlich romantischen Ideen erfüllte Hof diesen Privatbelustigungen einen romantischen Character verlieh; Disguisings dieser Art waren nichts Anderes als ein dem „store house of grave absurdity“, dem Roman von der Rose, entlehntes und mit Hülfe von dumb-shows in Scene gesetztes Abenteuer. Da es nicht unser Zweck sein kann, auf alle diese fantastischen Belustigungen einzugehen, so wird es genügen, eine derselben, das schon oben oben erwähnte Disguising, kurz zu schildern. Sobald der Hof Platz genommen hatte, wurde der erste Pageant, ein Schloss, von vier Thieren in den Saal gezogen. Acht Damen schauten aus den Fenstern heraus und aus jedem der vier an den Ecken des Schlosses emporragenden Thürmen ertönte Gesang. Als das Schloss vor dem König angelangt war, brachte ein Schiff Hoffnung und Verlangen, die Gesandten der Ritter vom Liebesberge, herein, die sofort herabsteigen und sich dem Schlosse nähern, um die Gunst der Damen für ihre Herren zu erhalten. Als aber die Damen „their small answeare of utterly refuse“ ertheilt und die Gesandten ihnen zu verstehen gegeben haben, dass die Ritter sie bestürmen würden, werden die letzteren durch einen dritten Pageant, einen Berg, in welchem sie eingeschlossen sind, hereingebracht und zwingen die Damen durch einen Sturm auf das Schloss zur Uebergabe. Das Ganze endet mit Tänzen der Ritter und Damen, an denen auch noch andere Glieder des Hofes Theil nehmen.

Wir erkennen hier deutlich, in welcher Weise die beiden Elemente in Combination traten, und wie die Disguisers an der durch Pantomimen dargestellten Handlung Theil nahmen. In diesen „relics of knight-errantry“, wie Gifford solche Auführungen nennt, wurde ursprünglich nicht gesprochen; jedoch scheint es gebräuchlich gewesen zu sein, dass die bestürmten Damen irgend welche „small answer“ gaben, da wir in einem anderen Falle von einem „parley“ lesen, das der Uebergabe der Festung vorausging.²

¹ Collier I, 58.

² Warton IV, 121.



Sprechende Personen wurden zuerst solchen Disguisings beigegeben, welche sich durch einen grossen Aufwand von allegorischen Figuren und Gegenständen auszeichneten. Da man nicht erwarten konnte, dass alle Zuschauer die allegorischen Anspielungen verstehen würden, zumal wenn fremde Gäste zugegen waren, so erklärte Fame oder Report „appareld in crymosyn satin full of tongues, setting on a flying horse with wynges and feete of gold called Pegasus“ den Sinn der Allegorie.<sup>1</sup> In diesen allegorischen Masqueraden war keine Handlung dargestellt, auch behielt sie von dem Geiste des fahrenden Ritterthums nichts weiter zurück als die Ritter, welche zu einem Turnier auftraten, während die „ladies and gentlemen disguisers“ auf einem Felsen sassen, um dann herabzusteigen und zu tanzen.

Zu diesen kommen Disguisings von noch einfacherer Form, welche sowohl der Pantomime als der Allegorie entbehren und sich nur aus Tänzern und einem Pageant zusammensetzen, welcher letztere den Disguisers als Vehikel diente und immer einen Berg oder Felsen „glistening by night as though it had bene all of golde and set with stones“<sup>2</sup> oder mit Bäumen auf seiner Spitze darstellte.<sup>3</sup> Ein solcher Berg oder Felsen, auf dessen Gipfel entweder, oder in dessen Inneren die Disguisers sassen, scheint zur Zeit Heinrichs VII. und Heinrichs VIII. alljährlich bei den Weihnachtsmasqueraden gebraucht worden zu sein. Bei der Erwähnung eines im Jahre 1514 am Dreikönigsabend aufgeführten Disguising nämlich erzählt Hall, dass „according to olde custome a mount called the rich mount“ in den Saal gezogen worden sei.<sup>4</sup> Wir können annehmen, dass diese Scenerie, wenn wir sie so nennen dürfen, den vorher besprochenen romantischen Disguisings entnom-

<sup>1</sup> Ein sehr frühes Beispiel von einer in derartigen disguisings auftretenden sprechenden Person fällt in das Jahr 1519 bei Gelegenheit der Vermählung der Princess Marie mit dem König von Frankreich. Cf. Strutt, p. 161 sq.

<sup>2</sup> Collier I, 66.

<sup>3</sup> Cf. Shakespeare's Antony and Cleopatra IV, 4.

Some time we see a cloud that's dragonish,  
A vapour sometime like a beak or lion,  
A towered citadel, a pendent rock,  
A forked mountain, or blue promontory  
With trees upon't, that nod into the world,  
And mock our eyes with air: thou hast seen these signs,  
They are black vesper's pageants.

<sup>4</sup> Wir citiren nach Strutt p. 162.



men war; ein Berg, der sich plötzlich öffnete und die glänzend costümirten Tänzer ausspie, verursachte grosse Ueberraschung, und da besonders hierauf diese Vergnügungen hinausliefen, so wurde er ein beliebtes Requisit dieser Masqueraden und ist auch die einzige Spur, welche die Romantik hinter sich zurückliess, und welche sich noch in den späteren Masques zeigt.

In allen diesen Disguisings traten die Herren und Damen des Hofes, ja der König selbst auf. Die dabei entfaltete Pracht war ausserordentlich, besonders unter der Regierung Heinrichs VIII., in welcher alle Entertainments dieser Art den höchsten Grad der Vollkommenheit erreichten. Unter beiden Königen waren sie gleich häufig; kein Weihnachtsfest, kein Neujahrstag scheint ohne sie gefeiert worden zu sein. Um davon überzeugt zu werden, brauchen wir nur einen Blick in die Auszüge aus den „Household Books“ zu werfen, welche Collier in seine *Annals of the Stage* aufgenommen hat.<sup>1</sup> Ausserdem aber beschränkte der Hof diese Vergnügungen nicht auf die herkömmliche Zeit der Masqueraden, sondern festliche Gelegenheiten wie Vermählungen wurden durch die glänzendsten Disguisings gefeiert.<sup>2</sup> Eine Vorstellung von dem dabei entfalteten Pomp geben die am Hofe Heinrichs VIII. darauf verwendeten Summen. Am ersten Weihnachtsfest nach seiner Thronbesteigung beliefen sich die Ausgaben „for certen plate of gold stuf“ auf L. 451, 12 s. 2 d, und für Seide auf L. 133, 7 s. 5 d<sup>3</sup>, Summen, welche nach heutigem Geldwerth 30000 und 10000 M. bedeuten würden. Zu den Costümen kamen die gewiss prachtvollen, aber auch geschmacklosen Pageants, wie Berge mit Bäumen und Blumen aus Seide, Schlösser mit Thürmen, Thoren und Zinnen, Schiffe mit Masten, Segeln und Takelwerk. Die Pracht von allen diesem war so verlockend, dass zu Fastnacht 1511 das Volk den Pageant in Stücke riss und nicht gehindert werden konnte, sich auf den König zu stürzen und ihn sowie sein Gefolge „to his hosen and doublet“ auszuziehen.<sup>4</sup>

Während so die romantisch allegorischen Disguisings am englischen Hofe in höchster Blüthe standen, wurde eine neue Art von Masqueraden vom Ausland her eingeführt. Dies war die Mask. Hall erzählt von der Aufführung der ersten

<sup>1</sup> I, 39, 46, 49, 50, 76.

<sup>2</sup> Cf. Collier I, 58; Strutt p. 161.

<sup>3</sup> Collier I, 76.

<sup>4</sup> Collier I, 67.



Maske im Jahre 1513 in diesen Worten: „On the daie of the Epiphanie at night the King with XI other were disguised after the manner of Italie, called a maske, a thing not sene afore in England: thei were appareld in garments long and brode, wrought all with golde, with visers and cappes of gold; and after the banket doen these Maskers came in with the sixe gentlemen disguised in silke, beryng staffe torches, and desired the ladies to daunce: some were content, and some that know the fashion of it refused, because it was not a thing commonly seen. And after thei daunced and commoned together, as the fashion of the maskes is, thei toke their leave and departed, and so did the Quene and all the ladies.“<sup>1</sup> Eine noch detailirtere und malerischere Beschreibung einer solchen Maske findet sich in Cavendish's Life of Wolsey.<sup>2</sup> Hier überraschte der König „with a dozen of other maskers all in garments like shepherds“ den Cardinal Wolsey, als dieser mit seinen Freunden bei einem Bankett sass. Shakespeare hat diese Mask in seinem „Heinrich VIII.“ (I, 4) benutzt.

In welchen Punkten unterschied sich nun eine Mask von einem Disguising? Warton scheint zu glauben, dass Hall oder vielmehr Holinshed — denn dieser ist seine Quelle — sich geirrt habe<sup>3</sup>, und sagt, indem er die Möglichkeit zulässt, dass die Costüme für die im Jahre 1389 erwähnten Ludi Costüme für eine Maske waren, „it is not quite uncertain that masques had their beginning in the reign of Edward III.“<sup>4</sup> Wir sind ausser Stande, irgend etwas beizubringen, was dieser Vermuthung einen Anschein von Sicherheit geben könnte. Ward hingegen ist der Meinung, dass die Maske sich dadurch von den Disguisings unterschied, dass die Tänzer Masken sowohl als Costüme trugen.<sup>5</sup> Unserer Ansicht nach darf man einen Unterschied nicht in der Art der Verkleidung suchen, wie es eben so wenig richtig wäre, ihn in dem Zweck zu finden, für welchen diese Masqueraden veranstaltet wurden; der Zweck war durch die Pracht der Costüme zu überraschen und das Ende aller dieser Vergnügungen war der Tanz. Von

<sup>1</sup> Wir citiren nach Collier I, 67, da Halls Chronik selbst uns nicht zugänglich war.

<sup>2</sup> Edit. Samuel Weller Singer. Chiswick 1825. p. 49.

<sup>3</sup> Hist. of Engl. P. II, 220.

<sup>4</sup> Ibid. p. 238.

<sup>5</sup> Hist. of Engl. Dram. P. I, 82.



diesem Standpunkt aus mag Warton Recht haben, die Ludi mit diesen Masks gleich zu stellen. Dass aber in den Disguisings keine Masken getragen wurden, wie Ward annimmt, ist unwahrscheinlicher als eine Behauptung des Gegentheils; in der That können weder für die eine noch die andere Annahme directe Beweise beigebracht werden, aber die bei Gelegenheit der Ludi erwähnten Masken machen es doch sehr wahrscheinlich, dass auch in den Disguisings die Maske zum Costüm gehörte, und die oben erwähnte Beraubung des Königs während einer dieser Aufführungen ist nicht denkbar, wenn man nicht annimmt, dass er eine Maske trug. Auch mit Immanuel Schmidt können wir nicht ganz übereinstimmen, der in Bezug auf Halls Darstellung sagt: „Der Unterschied von den früher geschilderten Mummereien wird darin gesetzt, dass die maskirten Herren mit den Damen tanzten und dass die ganze Gesellschaft an der Unterhaltung Theil nahm; während früher keineswegs hohe Herrschaften selbst, sondern Andere zu ihrer Belustigung in Verkleidung und zum Theil mit Masken erschienen.“<sup>1</sup> Schmidt interpretirt die Worte des Chronikschreibers falsch. Die maskirten Herren „danced and commoned with the ladies as the fashion of the masks is“; daraus kann doch nur geschlossen werden, dass dies nicht die Art der Disguisings war, nicht aber, dass die Herren und Damen des Hofes in den letzteren nicht auftraten, was sie ohne Zweifel thaten.

Es scheint uns genügend klar zu sein, dass der Unterschied in der bis dahin ungewöhnlichen Weise liegt, in welcher die Masken aufgeführt wurden. Es war Brauch gewesen, die Disguisings entweder nach der Aufführung eines Stücks oder in Verbindung mit Pageants auftreten zu lassen. In beiden Fällen tanzten die Herren mit den Damen, wenn diese ebenfalls an der Aufführung thätigen Antheil nahmen. Aber die Maske ging anders zu Werke; die Maskers überraschten die Damen, die so zu sagen Zuschauer waren, forderten sie zum Tanze auf und unterhielten sich mit ihnen. Die Disguisings hatten das Ansehen einer theatralischen Vorstellung; die Maske war anfänglich nicht mehr als ein improvisirter Maskenball.

Was die übrigen Personen betrifft, welche in den Masken auftraten, so figurirten die Fackelträger schon in den Dis-

<sup>1</sup> Ueber Ben Jonsons Maskenspiele. Herrigs Archiv vol. XXVII, p. 56.



guisings; aber die von Cavendish erwähnten Trommler mögen eine Neuigkeit gewesen sein.

Masqueraden dieser Art wurden neben den Disguisings eine beliebte Belustigung Heinrichs VIII. und auch der Cardinal entfaltete in ihnen die grösste Pracht. „The banquets“, sagt Cavendish, „were set forth with masks and mummeries in so gorgeous a sort and costly manner, that it was a heaven to behold. There wanted no dames or damsels meet or apt to dance with the maskers.“<sup>1</sup>

Kurz nach der Einführung der Maske scheint man gewöhnlich diese von dem Disguising genau geschieden zu haben. Im Jahre 1515 finden wir, dass ein „Custos Vestuarum sive apparatus omnium singulorum jocorum, larvatorum, vocat. Maskes, Revelles and Disguisings“ ernannt wurde.<sup>2</sup> In den in Collier's Annals abgedruckten Rechnungen begegnen wir im Jahre 1519 dem Ausdruck „maskelyn“ (masking) zum ersten Mal, und im folgenden Jahre wurde bei der Zusammenkunft Heinrichs VIII. und Franz I. in Flandern die enorme Summe von L. 3007 auf Costüme, die unter Anderen für „masculers“ bestimmt waren, verwendet.<sup>3</sup> Um diese Zeit wurde, wie wir mit Collier annehmen, der Ausdruck Mask mit der älteren Benennung promiscue gebraucht, bis das Wort Disguising endlich ganz und gar ausser Gebrauch kam. Es findet sich nicht mehr in den Patenten für die „Keepers“ und „Masters of Revels“; so wurde im Jahre 1544 ein „keeper of all vestements for revells, masks and masking“<sup>4</sup> und im Jahre 1546 Sir Thomas Cowarden zum „Magister Jocorum, Revellorum vulgariter nuncupatorum Revells et Masks“ bestellt<sup>5</sup>; alle Masqueraden hiessen von nun an Masks.<sup>6</sup>)

Wir wollen noch bemerken, dass die Frage, ob die Maske direct aus Italien kam, wie Hall anzunehmen scheint, oder erst durch das Medium von Frankreich in England eingeführt wurde, aus Mangel an jeglicher anderen Nachricht nicht gelöst werden kann.

<sup>1</sup> Life of Wolsey p. 49.

<sup>2</sup> Collier I, 79.

<sup>3</sup> Ibid. p. 79.

<sup>4</sup> Ibid. p. 131.

<sup>5</sup> Ibid. p. 131; cf. p. 170.

<sup>6</sup> „Disguise is the old English word for a masque“, erklärt Notch dem Groom of the Revels in Jonson's „Masque of Augurs“.



Nach einem Blick auf die Vergnügungen am Hofe Edwards VI. und der Königin Maria können wir uns darauf beschränken zu constatiren, dass man fortfuhr, *Disguisings* unter den Namen von *Masks* aufzuführen, wenn schon weniger häufig als an dem glänzenden Hofe Heinrichs VIII. Wenden wir uns aber nun zur Regierungszeit der Königin Elisabeth, so nähern wir uns der Periode in der Entwicklung der Maske, in welcher sie den ersten Schritt zu der Vollendung thut, welche sie unter Jacob I. erreichen sollte.

Seit der Thronbesteigung Elisabeths wurden Weihnachten und Fastnacht jedes Jahr mit *Masks* begangen, welche wie die *Disguisings* gewöhnlich der Aufführung eines Stückes folgten. Zuweilen geschah es, dass die Maske ausfiel „for the tediousnesse of the playe“, wie zu Lichtmess 1574<sup>1</sup>; oder „the players plaid suche matter, that they were commandyd to leyff off, and continently the maske cam in dansyng“, wie am ersten Weihnachtsfest nach Elisabeths Thronbesteigung.<sup>2</sup>

Die Rechnungen der auf die Belustigungen am Hofe verwendeten Kosten unterrichten uns jetzt häufiger über die Charactere, welche die *Masks* vorstellten. Unter Heinrich VIII. begegneten uns „*Palmers*“ und „*Shepherds*“; am Hofe Edwards VI. wurde eine „*Masque of Cats*“<sup>3</sup> aufgeführt, ein passendes Beispiel für die Absurdität der höfischen Vergnügungen jener Zeit; und eine „*maske of Almaynes, Pilgrymes and Irishmen*“ trat am St.-Marcus-Tage 1557 vor der Königin Marie auf.<sup>4</sup> Eine grössere Mannigfaltigkeit von Characteren bieten uns die Masken während der Regierung der jungfräulichen Königin dar. *Warriors*<sup>5</sup> und *Knights*<sup>6</sup>, *Seamen*<sup>7</sup> und *Fishermen*<sup>8</sup>, *Forresters*<sup>9</sup> und *Pedlers*<sup>10</sup>, *Moors*<sup>11</sup> und *Amazones*<sup>12</sup>, *Sages*<sup>13</sup> und *Virtues*<sup>14</sup> tanzten ihre anmuthigen Reigen auf der Hofbühne.

<sup>1</sup> Cunningham's Revels Accounts p. 62.

<sup>2</sup> Collier I, 169.

<sup>3</sup> Ibid. p. 154.

<sup>4</sup> Ibid. p. 202.

<sup>5</sup> Ibid. p. 202.

<sup>6</sup> Ibid. p. 201.

<sup>7</sup> Cunningham p. 178.

<sup>8</sup> Ibid. p. 35.

<sup>9</sup> Collier I, 201.

<sup>10</sup> Cunningham p. 87.

<sup>11</sup> Collier I, 223.

<sup>12</sup> Cunningham p. 125.

<sup>13</sup> Collier I, 201.

<sup>14</sup> Cunningham p. 62.



Diese blossen Namen sagen uns mehr, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Wir ersehen daraus, dass eine grosse Anzahl von Masken einen ganz neuen Character annahmen, nämlich einen Pastoralcharacter. Und während somit die aufkeimende Pastoralpoesie diesen Masqueraden eine neue Färbung gab, machte sich noch ein anderer Einfluss, der für die Masken von ungleich grösserer Bedeutung wurde, geltend: Das classische Studium, das damals auf alle theatralischen Aufführungen zu wirken begann, wurde auch hier sichtbar. Die „mask of Janus“<sup>1</sup> wurde 1573 am Weihnachtsfest vor der Königin dargestellt, und andere Gottheiten der Alten wie Saturn<sup>2</sup>, Apollo und die neun Musen<sup>3</sup>, Mercur<sup>4</sup> erschienen in den Masken jener Zeit. Es waren dies die Anfänge des mythologisch allegorischen Characters, welcher die Maskenspiele später auszeichnete und durch welchen sie sich von den alten romantisch allegorischen Disguisings unterschieden.

Was aber hauptsächlich unsere Aufmerksamkeit jetzt in Anspruch nimmt, das ist das Auftreten redender Personen in diesen Schaustücken, welche bis jetzt nur aus Tanz, Scenerie und manchmal aus Pantomime bestanden hatten.

Das erste Beispiel einer durch eine Rede eingeleiteten Maske finden wir im Jahre 1571. Unter mehreren erwähnten Masken, welche zu Weihnachten und Fastnacht aufgeführt worden waren, wird eine genannt, welche „had going before it a Childe gorgeousley decked for Mercury, who uttered a speeche“.<sup>5</sup> Ob diese Maske die erste war, in welcher eine Ansprache an die Zuschauer gehalten wurde, ist eine Frage, welche wir nicht zu lösen im Stande sind, da die Angaben in den Rechnungen der vorhergehenden Jahre sehr spärlich sind.<sup>6</sup> Doch dass es um das Jahr 1571 nicht Regel war, in die am Hofe veranstalteten Masken eine redende Person einzuführen, geht daraus hervor, dass an jener Stelle sechs Masken genannt, von denen aber nur eine einzige als mit einem Sprecher versehen bezeichnet wird.

Welchen Inhalts waren diese Ansprachen oder Prologe?

Soweit die spärlichen Nachrichten und die wenigen uns zugänglichen Ueberreste dieser Aufführungen uns einen Einblick

<sup>1</sup> Collier I, 199; Cunningham p. 35.

<sup>2</sup> Collier I, 227.

<sup>3</sup> Ibid. p. 199.

<sup>4</sup> Cunningham p. 15.

<sup>5</sup> Ibid. p. 15.

<sup>6</sup> Cf. Collier I, 188 sq.



in dieselben verschaffen, können wir Ansprachen dreierlei Art oder zu dreierlei Zwecken unterscheiden.

Erstens waren sie wesentlich complimentirend und lobhüdelnd. Der Mercur der eben erwähnten Maske überreichte der Königin drei Blumen „signefieng victory, peace and plenty to ensue“. Die Worte, welche er dabei sprach, waren ohne Zweifel ein Compliment für Elisabeth. Einen solchen Inhalt werden die meisten Reden dieser Masqueraden gehabt haben; der Gebrauch, Ihrer Majestät bei diesen Gelegenheiten ein Geschenk zu überreichen, führte naturgemäss zu dem Gebrauch, dabei ihre Tugenden und Thaten zu verherrlichen. Zwar waren die Gaben nicht immer so hoch poetisch wie allegorische Blumen, und wir können nicht erwarten, dass Janus, als er der Königin Schneeballen aus „bombast“ gemacht und „sweetened with rose water“ darreichte<sup>1</sup>, in pathetischer Rede ihre Siege pries; aber die Thatsache, welche wir betonen wollen, ist die, dass die Masken das Mittel wurden, den Zuschauern Glückwünsche darzubringen und schmeichelhafte Complimente zu machen. Die Mask wurde Gelegenheitsdichtung.

Eine zweite Gattung von Reden war einleitender, prologartiger Natur.

Der Grund ihrer Einführung wird in unzweideutigen Worten von George Gascoigne ausgesprochen, der für den Vicomte Montacute zur Feier der Vermählung seines Sohnes mit der Tochter des Sir William Dormer und des Sohnes des letzteren mit des Vicomtes Tochter „a device of a Maske“ schrieb.<sup>2</sup> Bei Gelegenheit dieser Vermählung nämlich hatten, wie dies in damaliger Zeit so oft geschah<sup>3</sup>, acht Herren sich verabredet, eine Maske aufzuführen, und hatten sich bereits venetianische

<sup>1</sup> Cunningham p. 35.

<sup>2</sup> The Complete Poems of George Gascoigne edit. William Carew Hazlitt, vol. I, 77. Die Hochzeit muss nach dem Monat August des Jahres 1571 gefeiert worden sein, da die in der Maske erwähnte Belagerung von Famagosta in diesem Monat stattfand, und vor 1577, dem Todesjahre des Dichters. Cf. I, 80.

<sup>3</sup> Die ausserordentliche Vorliebe für dergleichen Masqueraden in damaliger Zeit wird durch ein Document aus dem Jahre 1571 illustriert. Es ist dies die Bittschrift eines Verleihers von Maskencostümen an Sir William Cecil, in welcher der erstere sich beklagt, dass der Garderobemeister der Königin dadurch seinem Geschäft Abbruch thue, dass er die königlichen Costüme widerrechtlicher Weise „zu Hochzeiten, Banketten u. s. w. in der Stadt und auf dem Lande“ verleihe, wozu er als Beweis 21 ihm bekannte Fälle hinzufügt. Cf. Collier I, 191.



Costüme verfertigen lassen. Jedoch fürchteten sie, dass „without some special demonstration“ es für die Zuschauer etwas unverständlich sein würde, dass gerade Venetianer bei dieser Festlichkeit aufträten, und sie fühlten das Bedürfniss, „some discourse convenient to render a good cause of the Venetians presence“ hinzuzufügen. Gascoigne, der mit der Aufgabe einige Verse zu diesem Zwecke zu dichten betraut wurde, liess einen Knaben auftreten, der in einer langen Rede die Beziehungen der Maskers zu der Familie der Montacutes erklärte und erzählte, wie er und die Venetianer nach England und zur Feier dieser Vermählung gekommen seien.

Die Wichtigkeit derartiger einleitender Reden für die weitere Entwicklung der Maske ist nicht zu unterschätzen. Sie sind das Fundament zu ihrer dramatischen Ausbildung, der erste Schritt der Masquerade zum Maskenspiel. Die Maskers sind nicht mehr blosse Tänzer; sie fangen an, wenn nicht handelnde, so doch repräsentirende Personen zu werden. Ihr Auftritt hat aufgehört unvorbereitet zu sein; er ist geschickt mit einer einleitenden Rede verbunden, und „a good cause“ wird dafür gegeben. Sie ergötzen die Zuschauer nicht mehr durch ihre Tänze allein; ein besonderes Vergnügen entspringt jetzt jener Verbindung und den in dem device angenommenen Characteren der Maskers.

Wenn die erste Art von Ansprachen die complimentirende, die andere die motivirende genannt werden kann, so ist die dritte die erklärende.

Als im Laufe der Zeit neue Charactere in den Masken erschienen, besonders als das Studium der classischen Literatur seinen Einfluss ausübte, wurde es nothwendig, den Zuschauern zu erklären, was die Maskers vorstellten, welches die Bedeutung ihrer Embleme war, welches der Sinn der lateinischen Inschriften, mit denen sie oft versehen waren.<sup>1</sup> Ein Sprecher hatte dies zu erklären. So führt in der von Jonson in „Cynthia's Revels“ eingelegten doppelten Maske Cupido die erste, Mercur die zweite an, und jeder hält zu dem bezeichneten Zweck eine Rede in Prosa.<sup>2</sup> Der Umstand, dass keine dieser Compositionen aus der elisabethanischen Zeit ausser der Gascoignes noch

<sup>1</sup> Cf. Marstons „Insatiate Countesse“. In der eingelegten Maske (II, 1) präsentiren die Herren ihre mit allegorischen Bildern und lateinischen Inschriften versehenen Schilde den Damen, worauf die Bedeutung jener erklärt wird.

<sup>2</sup> Act V, Sc. 3.



existirt, zwingt uns zu dieser Jonson'schen Maske unsere Zuflucht zu nehmen, die jedoch als eine treue Copie der um die Zeit der Entstehung von „Cynthia's Revels“ am Hofe aufgeführten Maskenspiele gelten kann. Wir können sogar annehmen, dass es gegen das Ende der Regierung Elisabeths eine feststehende Regel war, die Maskers in einer Rede zu beschreiben. Es ist sicher, dass dies der Fall war, als Samuel Daniel sein Maskenspiel „The Vision of the Twelve Goddesses“ schrieb, welches am 8. Januar 1604 aufgeführt wurde.<sup>1</sup> Aus einer Stelle seiner explanatory dedication an Lady Lucie, Countess of Bedford, einer Art von Rechtfertigung des Arrangements seiner Dichtung, geht hervor, dass die Beschreibung gewöhnlich beim Eintritt der Maskers gegeben wurde, dass er aber dieselben vor ihrem Erscheinen auf der Bühne beschreiben wolle, damit „the eyes of the Spectators might not beguile their ears, as in such cases it ever happens, while pompe and splendor of the sight takes up all the intention without regard to what is spoken“.<sup>2</sup>

Wir haben die Masken auf ihrem Wege zur Vollendung bis zu dem Punkte verfolgt, wo nicht mehr der Tanzmeister allein den Beifall der Zuschauer in Anspruch nimmt. Der Dichter verbindet sich mit ihm und zeigt der Maske, indem er ihr einen eigentlichen Werth verleiht, ein zu erreichendes höheres Ziel. Wir wollen jetzt einen Augenblick zurückschauen, um eine andere von der Maske eingeschlagene Bahn zu betrachten, auf welcher sie jenes Ziel um so schneller erreichte und einen ihrer charakteristischen Züge annahm.

Wenn wir es für passend gehalten hätten, uns in Bezug auf diesen Punkt genau an die Chronologie zu halten, so würde es bei der Besprechung der Disguisings zur Zeit Heinrichs VIII. unsere Aufgabe gewesen sein, darzuthun, dass diese Schaustücke sich mit den Moralitäten verbanden. Jedoch hielten wir uns zu einem Aufschub berechtigt, da erst unter Elisabeth eine engere Verbindung der beiden Elemente nachzuweisen ist.

Ward bemerkt in seiner kurzen Uebersicht der theatralischen Vergnügungen am Hofe Heinrichs VIII.: „Inasmuch as moralities were represented at Court and exercised their influence upon its tastes, the degree of action introduced into

<sup>1</sup> Nichols' Progresses of King James I. Lond. 1826. I, 305.

<sup>2</sup> Ibid. p. 313.



the disguisings and masks varied considerably.“<sup>1</sup> Aber Ward erkennt die Combination von Disguising oder Mask und Morality. Die wenigen derartigen Verbindungen, über welche wir unterrichtet sind, beweisen, dass nicht Handlung in die Masquerade, sondern dass vielmehr die Masquerade in die Morality eingeführt wurde, ohne irgend welchen Antheil an der Handlung der letzteren zu haben. Die Maskers dienten nur dazu den Pomp und Glanz dieser dramatischen Compositionen zu erhöhen; zu diesem Zwecke wurden, um die Worte Halls zu gebrauchen, der von einem am Weihnachtsfest 1528 aufgeführten Moral-play spricht, diese Stücke „set forth with ryche and costly apparell with straunge devises of masks and morishes“.<sup>2</sup> Auch glauben wir nicht, dass es sich mit einem zu Weihnachten 1515 aufgeführten Interlude anders verhielt, von dem es heisst: „it contayned a moresk of VI persons and II ladys.“<sup>3</sup> Zwar gab ein in einer Morality eingelegtes Disguising zuweilen jenem seinen Namen; aber dann waren diese Aufführungen so zwitterhafter Natur, dass es zweifelhaft wurde, welche Benennung die richtigere sei. So nennt Hall ein im Jahre 1523 vor dem König und dem Kaiser Maximilian gespieltes Interlude „disguising or play“;<sup>4</sup> und Cavendish scheint in seiner Erzählung der zu Ehren der französischen Gesandten im Jahre 1528 veranstalteten Festlichkeiten sich zu bedenken, ob er die lateinische Morality, in welcher neben allegorischen Personificationen, wie Veritas, Heresy, False Interpretation, Luther und seine Frau auftraten, und „whose apparel was of such exceeding riches that it passes his capacity to expound“, den Namen eines Disguising oder eines Interlude verdient. Die Irrthümlichkeit der Ansicht Wards wird über allen Zweifel gestellt, wenn wir uns den Ursprung jener Combination klar machen. Wir haben schon auf die Gewohnheit, ein Disguising oder Mask als Nachspiel eines Stückes aufzuführen, hingewiesen. Was war natürlicher als dass ein Dichter auf die Idee kam, die Masquerade in das Stück zu verlegen, anstatt die Tänze der Maskers ihm folgen zu lassen?

Wenden wir uns zur elisabethanischen Zeit, so bemerken wir, dass die lose Combination der Morality und der Maske

<sup>1</sup> Hist. of Engl. Dram. L. I, 82.

<sup>2</sup> Wir citiren nach Collier I, 103.

<sup>3</sup> Ibid. I, 68.

<sup>4</sup> Cf. Strutt p. 164.



zur Verschmelzung fortgeschritten ist. Nur ist die enge Verbindung von Spiel und Schaustück, wie wir die beiden Elemente bezeichnen können, nicht ohne dem ersteren grossen Abbruch zu thun vor sich gegangen.

Ein sowohl vom literarischen als auch vom historischen Standpunkt aus äusserst interessantes Document giebt uns hierüber Auskunft.

Im Frühjahr des Jahres 1562 war eine Zusammenkunft der Königin Elisabeth mit Maria Stuart geplant, aber in Folge von Elisabeths Eifersucht auf Marias Schönheit die Ausführung des Planes zweimal aufgeschoben und zuletzt ganz fallen gelassen worden. Jedoch wurde im Mai die Zusammenkunft mit so grosser Sicherheit erwartet, dass nicht nur allerlei Artikel „for the better furnyshinge and settinge forth of suche maskes and revells, as shall be shewed by him“ dem Master of the Revels geliefert wurden, sondern dass auch Sir William Cecil einen Dichter mit der Abfassung von „devices to be shewed before the Queenes Majestie, by waye of maskinge, at Nottingham castele, after the meetinge of the Queene of Scotts“ betraute. Das Manuscript dieses Entwurfs ist erhalten und von Collier in seinen „Annals of the Stage“ in extenso abgedruckt.<sup>1</sup>

Das Stück zerfällt in drei Theile, welche an drei aufeinander folgenden Abenden aufgeführt werden sollten. Der Gegenstand ist die Versöhnung der beiden Königinnen, welche durch Jupiters und Pallas' Vermittelung zu Stande gebracht und mittelst allegorischer Personen dargestellt wird. Der Character des Ganzen ist der einer Moralität; vor Allem erinnert uns der Kampf zwischen „Valyant Courage“ und „Disdaine“ in Verein mit „Prepencyd Malice“ an den Streit der Tugend mit dem Laster, welcher das eigentliche Wesen der Moralität ausmacht. Die Form hingegen, die *mise en scène* der Theile, ist die der Maske, was schon durch die Worte „devices to be showed by the waye of maskinge“ ausgedrückt ist. Da in keinem der drei Theile Dialog sich vorfindet, möchten wir die einzelnen an der Spitze der Maskers schreitenden Sprecher denen vergleichen, welche wir schon vorher Gelegenheit zu erwähnen hatten. Die Reden erklären nur die Handlung, die kaum durch etwas Anderes als *dumb-show* dargestellt wird, und an welcher die Maskers, schottische und englische Damen und Herren, keinen wesentlichen Antheil haben. Diese figuriren

<sup>1</sup> Vol. I. p. 176 sq.



vielmehr als Begleiter der Sprecher und anderer Personen und schliessen die ersten zwei Theile mit einem Tanz, den dritten mit einem Gesang „made hereupon as full of armony as maye be divised“.

Der Einfluss der Moralität auf die Maske war von grosser Bedeutung. Ihr verdankt sie jene lange Reihe personificirter Tugenden und Laster und andere allegorische Figurationen, welche, den christlichen Mysterien und der Romantik entsprungen, sich seltsam mit den heidnischen Gottheiten mischen. Durch die Moralitäten wurde aber auch der Maske die Richtung gegeben, welcher später der bedeutenste Maskendichter zu folgen sich bestrebte, nämlich die, gleich wie in der Moralität eine sittliche Wahrheit zur Anschauung zu bringen.

Noch einige Worte über die Scenerie. Sie ist in der eben besprochenen Maske nur angedeutet und sollte in dem ersten Theil ein Schloss, im zweiten ein Gefängniss darstellen; im letzten sollten die Maskers auf „an orcharde havinge golden apples“ in den Saal gezogen werden. Dass diese Art beweglicher Scenerie, welche uns an die alten Disguisings erinnert, noch am Anfang der Regierung der Königin Elisabeth in Gebrauch war, entnehmen wir auch den Rechnungen für die Kosten einer im Jahre 1572 zu Ehren des Herzogs von Montmorency aufgeführten Maske<sup>1</sup>, welche ihrem Character sowohl als ihrer Form nach jenem Entwurf nicht unähnlich gewesen zu sein scheint. Die Rechnungen, welche uns einen Einblick in die zu einem solchen Festspiel nöthigen Vorbereitungen thun lassen, sind von einigem Interesse. Eine besondere Festhalle wurde bei dieser Gelegenheit errichtet; sie war ganz mit Tuch bekleidet, mit Birkenreisig, Epheu und Blumen geschmückt und mit Wappenschildern decorirt, während der Boden mit Rosenblättern „pickt and sweetened with sweete water“ bestreut war.<sup>2</sup>

Die Zeit, in welcher die Mask zu einer Composition dramatischen Characters sich entfaltete, tritt näher an uns heran. Der ausschliessliche Character und die einheitliche Structur, welche die Maske dann annahm, sticht sonderbar von der Mannigfaltigkeit der Formen ihrer Vorgänger ab.

<sup>1</sup> Cunningham p. 17; „a chariott of XIII foote long and VIII foote brode with a rock upon it and a fowntayne therin.“

<sup>2</sup> Ibid. p. 26.



Uns wenigstens ist dieser Contrast auffällig, weil er bei dem Mangel an Nachrichten über die Entwicklungsstadien, welche die Maske am Hofe der Königin Elisabeth durchlief, um das Maskenspiel zu werden, welches über die Bühne Jacobs I. ging, uns sehr schroff zu sein, und das Maskenspiel deshalb plötzlich in's Dasein zu treten scheint.

2. B. 137  
Zu den charakteristischen Zügen, welche das Maskenspiel von den früheren Masken unterscheiden, gehören die Lieder. Zwar liessen die Masks, ja auch die Disguisings, Gesang zu; wie wir sahen, sangen in einem am Hofe Heinrichs VIII. aufgeführten Disguising vier Kinder in den Thürmen des Pageant.<sup>1</sup> Zu dieser Zeit und noch unter Elisabeth mag der Gesang nur ein gelegentliches Beiwerk der Masqueraden gewesen sein, wenigstens ist Nichts vorhanden, was uns glauben machen könnte, dass er in so regelmässiger Weise wie im Maskenspiel auftrat.

In den Hofmasken aus Elisabeths Zeit scheinen Apollo und die neun Musen zuweilen als Sänger figurirt zu haben, und in dem dritten Theile der für die Zusammenkunft der beiden Königinnen geplanten Masken sollten die maskirten Damen ein für die Gelegenheit gedichtetes Lied singen. Soweit uns diese Beispiele erlauben einen Schluss zu ziehen, so scheint, dass Gesang zuerst in die grösseren, selbstständigen Masken eingeführt wurde; erst später mag er in diejenigen, welche der Aufführung eines Stückes folgten, aufgenommen worden sein.

Dass diese Lieder oft Complimente an die Adresse der jungfräulichen Königin zu ihrem Gegenstand hatten, ist natürlich und würde ausser Zweifel sein, auch wenn wir nicht eine solche Composition besässen, eines der wenigen Ueberbleibsel der elisabethanischen Masken.<sup>2</sup>

Die Vollendung der Form aber, welcher die Maske in den letzten Jahren des XVI. Jahrhunderts so schnell entgegenging, wurde hauptsächlich durch Hinzufügung des Dialogs oder vielmehr durch die Entwicklung der zu verschiedenen Zwecken gesprochenen Monologe zum Dialog herbeigeführt. Diese Entwicklung wurde gewiss durch andere höfische theatralische Aufführungen wie Moralitäten und Interludes beeinflusst und beschleunigt, wobei wir auch jene „entertainments“ nicht ausser

<sup>1</sup> Siehe p. 10.

<sup>2</sup> Abgedruckt in Colliers Annals I, 311.



Acht lassen dürfen, mit welchen es Mode war, die Königin auf ihren Reisen, progresses, in den Parks der adlichen Landsitze, welche sie mit ihrem Besuche beehrte, zu ergötzen.<sup>1</sup> Man beglückwünschte damit den königlichen Gast und sagte ihm allerlei Schmeicheleien, und da diese Aufführungen somit einen gleichen Zweck wie die Masken verfolgten, so machte man Versuche, die beiden zu combiniren. Dies that Sir Philip Sidney in seiner Maske „The Lady of May“, mit welcher die Königin, als sie in Wanstead Garden spazieren ging, überrascht wurde.<sup>2</sup>) Der Name Maske, welchen der Dichter seiner Composition gegeben hat, scheint beim ersten Blick ziemlich unpassend, zumal da wir einige der interlocutores nicht in einer Maske jener Zeit suchen würden. Die sechs shepherds und die sechs foresters jedoch, welche ohne Zweifel die Maskers vertreten sollen und als Begleiter der zwei Bewerber der May-lady auftreten, rechtfertigen einigermaassen die Benennung, obgleich die sonst anmuthigen Tänze der Maskers hier nur noch in dem „halling and pulling to wither side they should draw the Lady of May“ erkennbar sind und die Pantomime in dem Austheilen von „unlearned blows“ auf Kosten des „learned schoolmaster“ besteht.

Monologe waren schon in den letzten Jahren der Regierung Elisabeths ein ebenso wesentlicher und nothwendiger Bestandtheil der Maske wie die Tänze. Wir haben schon George Gascoigne als Dichter eines device kennen gelernt; Henry Goldingham, ein zu seiner Zeit bekannter Dichter, schrieb eine Maske, welche im Jahre 1578 zu Norwich vor der Königin aufgeführt wurde<sup>3</sup>, und George Ferres, „Master of the King's Pastimes“ unter Edward VI., und wie Warton angiebt, Jurist, Dichter und Geschichtsschreiber<sup>4</sup>, soll mehrere Masken verfasst haben, welche nach Ward dem Jahre 1592 angehören, aber nicht mehr existiren.<sup>5</sup> Ward fügt hinzu, dass „a mighty, if not less officious, brain repeatedly condescended to the invention of similar devices“; es ist nicht unmöglich, dass Francis

<sup>1</sup> Cf. „The Royal Entertainments at Kenilworth“. Works of G. Gascoigne ed. W. Carew Hazlitt II, 355 und Ben Jonsons Entertainments „The Satyr“ and „The Penates“.

<sup>2</sup> The Works of Sir Philip Sidney. London 1724. III, 169.

<sup>3</sup> Collier I, 229.

<sup>4</sup> Vol. III, 208. Cf. Collier I, 147.

<sup>5</sup> Ward II, 146 und Brands Popular Antiquities of Great Britain ed. W. Carew Hazlitt. London 1870. Vol. I, p. 277.



Bacon auch eigentliche Masken schrieb, wenigstens nahm er an dem Zustandekommen solcher Spiele grosses Interesse, wie ein Brief desselben an Lord Burghly zeigt.<sup>1</sup>

Ob diese oder irgend welche Maskendichter in der zweiten Hälfte der Regierung Elisabeths die dialogische Form anwandten, ist eine Frage, welche wir jetzt nicht mehr im Stande sind, mit einer jeden Zweifel ausschliessenden Gewissheit zu beantworten. Der Umstand, dass Masken mit mehreren Reden in den Rechnungen des Hofhaushaltes verzeichnet sind, könnte uns verleiten, sie zu bejahen. So wird im Jahre 1577 „a longe Maske with a device of 7 speeches framed correspondent to the daie“ erwähnt; sie war für den Dreikönigsabend bestimmt, wurde aber erst zu Fastnacht „without anie speeche“ aufgeführt.<sup>2</sup> Im Jahre 1589 sandte die Königin „a mask for six maskers and six torchbearers and of such persons as were to utter speeches at the shewing of the same maske“ an den König Jacob zur Feier seiner Vermählung<sup>3</sup>; aus der Beschreibung der Costüme geht hervor, dass vier Sprecher auftraten.

Man könnte also vermuthen, dass diese Masken Dialog enthielten, jedoch sind die in „Cynthia's Revels“ eingelegte Maske und „The Vision of the Twelve Goddesses“ von Daniel nicht geeignet, eine solche Vermuthung zu unterstützen. Jonsons Maske ist ohne Zweifel eine Nachbildung der Hofmasken jener Zeit. Crites in Jonsons Stück ist, wie bekannt, niemand anderes als der Dichter selbst, und Crites wird gebeten „to provide straight for a masque“<sup>4</sup>, um Cynthia in würdiger Weise zu unterhalten. Wir können sicher annehmen, dass Jonson bei der Erfindung und Ausführung dieser Maske sein Bestes that, besonders wenn wir bedenken, dass die Tendenz des Stückes „as a literary manifesto ist to contrast the ends and aims of a true poet, writing for the entertainment of the highest authority on matters of taste as on all other matters, with the imbecile follies of those who purvey for the demands of a depraved and abused fashion“.<sup>5</sup> Dass Jonson selbst auf seine Maske sich etwas einbildete, bezeugt der Weihrauch, den

<sup>1</sup> Collier I, 201.

<sup>2</sup> Cunningham p. 114. Collier (I, 228) giebt irrthümlich an, dass die Maske am Dreikönigsabend zur Aufführung kam.

<sup>3</sup> Collier I, 263.

<sup>4</sup> Act V, Sc. 2.

<sup>5</sup> Ward I, 558.



er sich selbst in den Worten Cynthias streut, die das Schauspiel „a work of wit, divine and excellent“ und „a precious crystal work of rarest wit“ nennt. Und wenn diese Doppelmaske im Vergleich mit Jonsons späteren Productionen derselben Art so ärmlich erscheint, so kann eine Lösung des Problems nur darin gefunden werden, dass zur Zeit, als Jonson „Cynthia's Revels“ schrieb, die Königin Elisabeth nicht mit besseren, ja sogar mit noch ärmlicheren Masken als Cynthia unterhalten wurde.

In Jonsons Doppelmaske sehen wir nur Einen Redner in jeder Maske auftreten; anders verhält es sich mit Daniels Dichtung. Dass dieses ein Jahr vor Jonsons „Masque of Blackness“ geschriebene Maskenspiel, obgleich es mehrere Reden enthält, dennoch nicht in Dialogform verfasst war, ist besonders bemerkenswerth; einige Jahre vorher hätte man es sicher als „a mask with a device of 4 speeches“ in die Rechnungen eingetragen. Die hieraus mit Bezug auf die oben erwähnten Masken zu ziehenden Consequenzen sind klar, und wir kommen zu dem Resultat, dass während der Regierung Elisabeths die Entwicklung der Maske aller Wahrscheinlichkeit nach noch nicht bis zur dialogischen Form fortgeschritten war, dass auch in den ersten zwei Jahren nach Jacobs I. Thronbesteigung die Maske noch nicht eine solche Vollendung erreicht zu haben scheint.

Gewiss hatte sie sich in anderer Beziehung vervollkommnet. Die verschiedenartigen Reden, deren Entstehung wir zu erklären gesucht, und welche entweder motivirender oder complimentirender oder beschreibender Natur waren, hatten den Masken einen verschiedenen Character verliehen; jetzt aber gingen sie entweder eine Verbindung ein, oder sie wurden von verschiedenen Personen in einer und derselben Maske gesprochen. Eine gewisse Uniformität aller war die Folge davon, während sich der Character einer jeden einzelnen durch grössere Mannigfaltigkeit auszeichnete.

Von der weittragendsten Bedeutung aber war die Einführung einer Fabel, was wir schon bei der Erwähnung der Gascoigne'schen Maske betont haben. Die Fabel wurde das Mittel die verschiedenen Elemente, Rede, Gesang und Tanz, welche bisher unabhängig von einander gewesen waren, zu einem harmonischen Ganzen zu vereinigen, wodurch dem erfinderischen Geist ein weites Feld geöffnet und die Maske in Stand gesetzt wurde, eine einheitliche Form anzunehmen.



Ueber den Ursprung und die Entstehungsweise der Maskenspiele, wie sie Jonson in so grosser Anzahl hervorbrachte, ist besonders von zwei Seiten eine irrthümliche Meinung geäussert worden. E. Hermanns Ansicht über Jonsons Maskenspiele als verkümmerte Nachblüthen von Maskendramen, wie er die Dramen *Lylys* und *Anderer* nennt, werden wir an einer andern Stelle widerlegen. Wir wollen hier nur Immanuel Schmidts irrige Meinung berichtigen, dass Ben Jonson die Maskenspiele „als eigene Form der Comödie geschaffen und mit dem Namen *Masques* bezeichnet habe; dass er sie aus den einzelnen vorhandenen Elementen, welche sich zur Lösung der vom Hofe gestellten Aufgabe benutzen liessen, geformt habe“.<sup>1</sup> Daniels erwähntes Maskenspiel beweist aber, dass die Dichtungen schon vor Jonson jene Einheit des Plans und Harmonie der Structur erreicht hatten, welche die Compositionen des letzteren auszeichnen. Insofern kann von einer Schöpfung von Seiten Jonsons keine Rede sein, wie überhaupt nicht von Seiten irgend eines Dichters. Die Maske gelangt durch stufenweise Entwicklung zur Vollendung.

Auch Gifford scheint sich nicht bewusst zu sein, dass schon vor Jonson eine Form existirte, nach welcher dieser seine Maskenspiele modelte.<sup>2</sup>

Aber wenn Jonson das Maskenspiel nicht in's Leben rief, so hat er es doch vielleicht zur höchsten Vollkommenheit geführt. Erinnern wir uns dessen, was wir über den Dialog gesagt haben, und wir können keinen ernstlichen Einwurf gegen die Behauptung erwarten, dass Jonson es war, welcher dem Maskenspiel die dialogische Form gab. So erreichten diese Dichtungen in Jonsons Hand den höchsten Grad der Vollendung, indem sie einen dramatischen Character annahmen, und erwarben sich somit den Anspruch, als ein Zweig der englischen dramatischen Literatur betrachtet zu werden.

---

<sup>1</sup> Herrigs Archiv XXVII, 67. Dass Jonson ihnen den Namen *masque* gab, kann nicht mehr als eine Vermuthung sein. Jonson schreibt allerdings stets *masque*, aber dieser Schreibung begegnen wir schon in einem Manuscript des Jahres 1552 (Collier I, 154). Andererseits gebrauchen viele Maskendichter unter Jacob I. noch die alte Orthographie.

<sup>2</sup> Cf. *Memoirs of Ben Jonson*, in Cunninghams Ausgabe I, LXXIII.



## II.

Dass gerade mit der Thronbesteigung Jacobs I. oder kurz nach ihr das Maskenspiel seine Blüthezeit erreichte, kann uns nicht Wunder nehmen, wenn wir die Umstände und Personen näher ansehen.

Es war natürlich, dass zu einer Zeit, als das englische Drama auf der Volksbühne seine glänzendsten Triumphe feierte, auch die Hofbühne sich anstrebte, etwas der Zuschauer und Darsteller Würdigeres als blosse Masquerade zur Weihnachtszeit und zu Fastnacht über ihre Bretter gehen zu lassen, und dass die Hofdichter sich bemühten, dem Maskenspiel eine dramatischere Form zu verleihen. Der Adel aber gefiel sich immer mehr in diesen ausschliesslich aristokratischen Vergnügungen, in denen ihm eine Gelegenheit geboten war, in wetteifernder Prachtentfaltung und Schmeichelrede die Gunst des Monarchen zu erwerben. Es war besonders die Prachtliebe jener Zeit, welche den Aufschwung der Maske begünstigte, da sie sich in ihr wie nirgend anderswo zeigen konnte.

Der Einfluss des vermehrten Wissens und des weiter verbreiteten Geschmacks, das Gefühl aristokratischer Ausschliesslichkeit und die Liebe zu aussordentlicher Prachtentfaltung wurden aber unterstützt und gefördert durch Personen, von denen die einen durch Anlage und Wissen geeignet waren, zu verstehen und zu würdigen, was die anderen durch ihre Kunst schufen. Jacob I. liebte Schaugepränge und wurde darin von seiner Gemahlin überboten, die gerade den Maskenspielen ihre Gunst zuwandte, weil sie nie in der englischen Sprache heimisch war, und ihnen den Stempel eines königlichen Vergnügens aufdrückte, indem sie die erste Königin war, die selbst mitwirkend in ihnen auftrat. Der König aber war nicht allein prunkliebend, er war auch gelehrt, eine Eigenschaft, die eben so nothwendig war wie jene, um die Maske vollständig zu geniessen und zu verstehen. „It is the last infirmity“, sagt Ward, „even of a higher order of scholarship than James I. possessed to pride itself on its readiness of perceiving allusions: and allusiveness is the very atmosphere of the mask.“<sup>1</sup>

In diese Atmosphäre aber wurde das Maskenspiel erst von Ben Jonson gebracht. Seine Gelehrsamkeit, die sich vor Allem

<sup>1</sup> History of Engl. Dram. L. I, 589.



in einer staunenerregenden Belesenheit kundgiebt, befähigte ihn vor den übrigen Dichtern jener Zeit, ein Maskenspiel für den König und seinen Hof zu schreiben. Zu dieser Aufgabe eignete er sich noch durch eine hervorstechende Seite seines Talentes als Dramatiker; seine Lustspiele zeichnen sich weniger durch sorgfältigen Aufbau der Handlung als durch Mannigfaltigkeit der Charactere aus<sup>1</sup>, und der Mangel an jener und das Bedürfniss an diesen in den Masken kamen ihm zu Gute. Mit solchen Fähigkeiten ausgestattet wurde Ben Jonson der am Meisten begünstigte und beschäftigte Maskendichter. Sowohl im Vergleich zur Zahl seiner Dichtungen — er hat 24 eigentliche Maskenspiele geschrieben — als auch im Vergleich zu ihrem Werthe treten die zeitgenössischen Maskendichter wie Samuel Daniel, Thomas Campion, John Marston, George Chapman, Francis Beaumont, William Browne, Thomas Middleton, wie auch seine Nachfolger Thomas Carew, James Shirley und Sir William Davenant, mehr oder weniger in den Hintergrund.

Fand so die Gelehrsamkeit einen ihr schmeichelnden Dichter in Ben Jonson, so fand die Prunkliebe einen sie befriedigenden Künstler in Inigo Jones. Die Fortschritte, welche die decorative Kunst in seiner Hand machte, trugen nicht wenig und oft zu viel dazu bei, das Maskenspiel in der Gunst des Hofes und des Adels zu erhalten. Fügen wir dem Dichter und dem Machinisten noch die Tonkünstler hinzu, welche mit ihren Compositionen die Lieder des Dichters beschwingten und die Füße der Tänzer und Tänzerinnenn beflügelten, Ferrabosco und Henry und William Lawes, so haben wir alle die Männer genannt, deren Talente sich in den Maskenspielen harmonisch mischten, die gemeinschaftlich daran arbeiteten, sie nach allen Seiten hin zur Vollendung zu führen, und die es uns begreiflich erscheinen lassen, wie die Maske gerade zu jener Zeit zu einer solchen Vollendung gelangen konnte.

Eine Ausbildung der Form, der Structur der Maske war, wie bereits angedeutet, schon vor Jonson erreicht worden. Die beiden Theile, in welche die Aufführung zerfiel, die einleitende Rede und die sich hieran schliessenden Tänze der Maskers, waren beide wesentlich erweitert worden, der eine durch Vermehrung der Zahl der Sprecher, der andere durch Vermehrung der Zahl der Tänze. Der erste Theil vervollkommnete sich

<sup>1</sup> Ward, History of Engl. Dram. L. I, 588.



nun durch die dialogische Form, der zweite durch regelmässige Einschiegung von Liedern zwischen den Tänzen, so dass das Maskenspiel in einen wesentlich declamatorischen und in einen wesentlich musikalischen Theil zerfällt, oder wie Middleton in dem Prolog zu seiner Maske „The world Tost at Tennis“ sagt:

There is one hour's words, the rest in songs and dances.

Oder von einem andern Gesichtspunkt betrachtet, der erste Theil ist wesentlich dramatisch, der zweite wesentlich lyrisch. Diese Scheidung ist mehr oder minder streng in allen Maskenspielen festgehalten. In ihrer ursprünglichen Einfachheit und Strenge tritt sie uns in Daniels schon mehrfach erwähntem Maskenspiel vom Jahre 1604, ebenso in Jonsons „Masque of Blackness“ (1606) und in dem drei Jahre später aufgeführten Gegenstück zu dieser, in „The Masque of Beauty“, wie auch in Campions Maske von 1607 und Marstons Maske aus demselben Jahre entgegen. Nur griff der zweite Theil schon insofern in den ersten über, als die ganze Aufführung zuweilen durch einen Gesang eingeleitet wurde, wie Jonsons erste Maske, Campions oben erwähnte Dichtung u. A. In mehreren Fällen aber wurde der scharfe Gegensatz zwischen den beiden Hälften verwischt; im ersten Theile wurden dann und wann Lieder eingelegt, so dass in solchen Masken der Character des Sing-spieles am Meisten hervortritt<sup>1</sup>, im zweiten ersetzte man ein Lied zuweilen durch poetische Rede. Dadurch verloren viele Masken das Schablonenmässige, das sie meistens an sich haben, und der Dichter erhielt einen grösseren Spielraum für eine freiere Behandlung, ohne dass jedoch die einzelnen Theile ihre charakteristischen Merkmale gänzlich verloren hätten. Diese wurden durch die Technik der Maske gefordert und konnten, ohne die letztere gänzlich zu verändern, nicht aufgehoben werden.

Von einer Handlung im dramatischen Sinne ist in keinem der eigentlichen Maskenspiele die Rede. Das Ganze wird, wie schon früher bemerkt, durch eine Fabel, device, zusammengeknüpft, die keinen andern Zweck hat, als die Masquers einzuführen. Sie musste also den Masquers auf den Leib zugeschnitten sein, da wir annehmen dürfen, dass man bei der Erfindung einer solchen in den meisten Fällen so zu Werke

<sup>1</sup> Cf. z. B. Jonsons Maskenspiele „The Golden Age Restored“ (1615) und „The Metamorphised Gipsies“ (1621).



ging, dass zunächst die Herren oder Damen, welche maskiren wollten, bestimmten, was sie vorzustellen wünschten<sup>1</sup>, und nun erst der Dichter danach seinen device einrichten musste. Der erste Theil eines Maskenspiels ist also eine Art Exposition. Die Beschreibung nimmt zuweilen noch einen gewissen Raum ein, doch ist sie nicht mehr so unvermittelt wie in Daniels Maske von 1604, sondern vielmehr mit der Exposition in freier Weise vermischt. Die Personification der Beschreibung finden wir in der Gestalt von Reason in Jonsons *Masque of Hymen*, einem Hochzeitsmaskenspiel, in welchem der Dichter die schwer verständlichen Einzelheiten der Ceremonie erklären musste, während er nicht lange darauf in „*The Masque of Beauty*“ den Vulturnus sagen lässt:

But why do I describe what all must see?

und sich in andern Masken nur darauf beschränkt, die Namen der Masquers anzuführen<sup>2</sup>.

Da die Fabeln aller Maskenspiele darauf hinauslaufen, den Eintritt der Masquers zu motiviren, so sind sie in dieser Beziehung einander sehr ähnlich. Ihr Gegenstand, durch die verschiedenartigen Charactere der Masquers bestimmt, war verschieden, und es lag deshalb in der Erfindung der Fabel die schwierigste Aufgabe für den Dichter, der immer bemüht sein musste, etwas Neues und Ueberraschendes zu bringen, wo jeder seiner Zuschauer schon ungefähr wusste, was kommen würde.

Das hervortretende Characteristicum der Fabel ist die Allegorie. Es ist wahr, dass diese oft bei der blossen Personification stehen bleibt und dass sie deshalb kalt ausfällt, wie Schlegel bemerkt; jedoch hat er übersehen, dass in vielen Masken auch die Handlung, soweit von einer solchen die Rede sein kann, allegorisch ist. Wir wollen von Jonsons Masken nur die beiden Hochzeitsmasken „*Hymenaei*“ und „*The Hue and Cry after Cupid*“, ferner „*Love Freed from Ignorance*“, „*The Golden Age Restored*“, von Masken anderer Dichter Chapmans Maskenspiel, Beaumonts Hochzeits-

<sup>1</sup> Jonson bemerkt dies ausdrücklich in seiner ersten Maske: „It was Her Majesty's will to have blackmoors at first.“ — Gifford schreibt der Königin einen viel zu grossen Antheil an der Erfindung der Maskenspiele zu. Er spricht von „those splendid amusements which she proposed to create“, und sagt mit Bezug auf Jonson: „she seems to have engaged him to embody her conceptions shortly after she arrived at Whitehall.“ Wie weit die „conceptions“ gingen, zeigen die eben citirten Worte Jonsons.

<sup>2</sup> Cf. *The Masque of Queens*, *The Golden Age Restored*.



maske von 1613, „Cupid's Banishment“ von Robert White und Middletons Maskenspiele „The World Tost at Tennis“ und seine „Inner Temple Masque“ als Beispiele anführen. Freilich können wir auch dieser Allegorie den Vorwurf nicht ersparen, dass sie uns wenig oder gar nicht erwärmt. Keine Maske spricht in ihrem dramatischen Theil die Sprache des Herzens, und so lange dieser nicht komisch wurde, blieb er steif und frostig, und so erschien er gewiss auch am Ende dem Hofe, als man die heitere Antimasque herbeirief, um etwas mehr Leben in die ermüdende Einförmigkeit zu bringen.

Zu den allegorischen Personificationen gesellen sich die Götter und andere mythische Gestalten der antiken Welt. Der ganze Olymp stieg auf die Hofbühne hernieder, und Jonson kannte ihn am Besten von seinen Zeitgenossen, was seiner unerschöpflichen und jedes neue Jahr auf die Probe gestellten Erfindungskraft eine vortreffliche Stütze darbot. Freilich liessen es auch hier wieder viele Dichter bei den antiken Personen bewenden, ohne auch das Sujet der classischen Mythologie oder der Geschichte der Alten zu entnehmen. Jonson strebte mehr als eine solche Oberflächlichkeit an; zwar ist der Gegenstand nur weniger seiner Masken antik, wie in „The Masque of Hymen“ welche eine römische Hochzeit darstellt, oder in „The Masque of Lethæ“, „The Masque of Augurs“, aber er wusste doch so ziemlich Allem einen antiken Beigeschmack zu geben. Er schrieb seine Maskenspiele, um ihn selbst sprechen zu lassen, „out of the fulness and memory of my former readings“<sup>1</sup>; „the inward parts“, oder was er am Liebsten „the soul of the masque“ nennt, sind „grounded upon antiquity and solid learning“.<sup>2</sup> Vor Allem hat er das im Auge, „that the nobility of the invention should be answerable to the dignity of their persons.“<sup>3</sup> Deshalb sucht er auch das Maskenspiel über die Sphäre blosser Gelegenheitsgedichte hinauszuhoben, denn, sagt er, „while their voice be taught to sound to present occasion, their sense or doth or should always lay hold on more removed mysteries.“<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Dedication der „Masque of Queens“ an Prinz Heinrich.

<sup>2</sup> Vorrede zur „Masque of Hymen“.

<sup>3</sup> „The Masque of Queens.“

<sup>4</sup> „The Masque of Hymen.“ Vergl. dagegen Chapmans Ansicht, der den Character des Gelegenheitsgedichtes streng gewahrt wissen will: As there is no poem nor oration so general but hath his one particular proposition; nor no river so extravagantly ample, but hath his never so narrow



In welcher Weise Jonson sein ausgedehntes Wissen bei der Abfassung seiner Maskenspiele anwandte, zeigen die zahlreichen Anmerkungen und Citate, mit denen er die ersten sieben seiner Maskendichtungen versehen hat. Die Noten zu „The Masque of Queens“ hat er auf Befehl des Prinzen Heinrich hinzugefügt<sup>1</sup>; es ist daher wahrscheinlich, dass er ebenfalls dem Wunsche einer seiner Protectoren, vielleicht dem König oder der Königin nachkam, wenn er die übrigen sechs Masken mit einem Notenapparat versah. Der ausserordentlichen Mannigfaltigkeit der alten Schriftsteller, welche er zur Verschönerung und Veredelung seines Gegenstandes benutzte, steht die bewundernswerthe Leichtigkeit zur Seite, mit welcher er das aus seinen Studien Gewonnene in seine Dichtungen webte. Die Anklage, welche Steevens, Malone u. A. auf servile Nachahmung und Plagiat gestellt haben, wird am Besten durch Drydens schönes Wort zurückgewiesen: „He invades authors like a monarch, and what would be theft in other poets, is only victory in him.“<sup>2</sup>

Die isolirte Stellung, welche Jonson unter allen übrigen Maskendichtern durch seine streng gelehrte Richtung einnahm, verschaffte ihm viele Gegner, und es scheint, als ob sich über die Forderung des Antiken in den Maskenspielen ein Streit erhoben habe, der von beiden Seiten mit gleicher Heftigkeit geführt wurde und in Pamphleten einen öffentlichen Ausdruck erhielt<sup>3</sup>; so gross war die Theilnahme, welche man diesen höfischen Aufführungen zuwandte.

---

fountain, worthy to be named; so all these courtly and honouring inventions, having poesy and oration in them, and a fountain to be expressed, from whence their rivers flow, should expressively arise out of the places and persons for and by whom they are presented; without which limits they are luxurious and vain. Works ed. by Richard Herne. Shepherd. Lond. 1874. p. 344.

<sup>1</sup> Cf. die Dedication der Ausgabe von 1609 an Prinz Heinrich.

<sup>2</sup> An Essay of Dramatic Poesie.

<sup>3</sup> Daniel sagt in der Vorrede zu seiner Maske „Tethys' Festival“ (1610), er veröffentliche sie nicht „out of a desire to be seene in pamphlets, or of forwardness to shew my invention therein: for I thank God, I labour not with that disease of ostentation, nor affect to be known to be the man, digito monstrari, hic est, having my name already wider in this kind than I desire and more in the wind than I would“.

Jede am Hofe aufgeführte Maske wurde veröffentlicht (it is expected, sagt Daniel, according now of the custome that I being employed in the business should publish a description and form of the late Mask), um auch denen, welche der Aufführung nicht beiwohnten, Gelegenheit zu geben die



Jonsons heftigster Gegner, derjenige, welcher in der ausgesprochensten Weise gegen seine gelahrte Dichtung Front machte, war Samuel Daniel. Daniel war, wie wir aus Jonsons Unterhaltungen mit William Drummond of Hawthornden erfahren, keineswegs ein Freund Jonsons. Bens Urtheil über ihn lautete dahin, dass er ein guter, ehrlicher Mann, aber kein Dichter sei<sup>1</sup>, und er nahm wiederholt die Gelegenheit wahr, ihn in seinen Lustspielen lächerlich zu machen.<sup>2</sup> Gifford war es nicht möglich, den Grund dieses Zerwürfnisses ausfindig zu machen<sup>3</sup>; vielleicht haben wir ihn gefunden. Daniel stand als Maskendichter im schroffsten Gegensatz zu Jonson, und dieser Gegensatz war sicherlich ein bewusster; denn gegen wen könnten die scharfen Worte gerichtet sein, mit denen er in der 1623 geschriebenen „explanatory dedication“ seines Maskenspiels „The Vision of the Twelve Goddesses“ und in der Vorrede zu „Tethys' Festival“ sich gegen das Antike in diesen Hofdramen ausspricht? Gewiss war es ein Hieb auf die „more removed mysteries“, welche Jonson für die Maske forderte, wenn Daniel sagt: „Whosoever strives to shew most wit about these puntillos of dreames and shewes, are sure sicke of a disease they cannot hide, and would faine have the world to thinke them very deeply learned in all mysteries whatsoever.“ Und weiter: „In these matters of Shewes, though they be that which most entertains the world, there needs no such exact sufficiency of this kind.“<sup>4</sup> Was Jonson als die nothwendige Grundlage für die Maskendichtung hingestellt hatte, das Studium der Alten, erkennt Daniel nicht an; er sieht keinen Grund, warum er sich von „der Tyrannei des Antiken“ nicht losmachen soll<sup>5</sup>, und von der Gelehrsamkeit Jonsons scheint er

Dichtung kennen zu lernen. Das ausserordentliche Interesse, welches man an diesen Aufführungen nahm, zeigt sich besonders in Briefen von Zeitgenossen. „The great Maske intented for my L. Haddington's marriage is now the only thing thought upon at Court“, schreibt der Höfling Rowland White an den Grafen von Shrewsbury. (Lodge's Illustrations III, 343.) Mr. Chamberlaine schreibt schon einen Monat vor der Aufführung an Sir Dudley Carleton: „All the talk now is of masking and feasting at these towardly marriages.“ (Nichols' Progr. of K. J. II, 704.)

<sup>1</sup> Works of B. J. ed. Cunningham III, 470.

<sup>2</sup> Cf. Every man in his Humour V, I; The Silent Women II, 1; The Staple of News III, I.

<sup>3</sup> Works of B. J. I, 58 und II, 310.

<sup>4</sup> Nichols I, 314.

<sup>5</sup> Ibid. II, 347: „from whose tyrannie I see no reason why we may not emancipate our invention, and be as free as they to use our owne image.“



nicht viel zu halten; „non potest non indoctum esse, qui se doctum credit“, ruft er ihm zu.

Jonson war gerade der Mann dazu, aus dieser Meinungsverschiedenheit den Grund zu einer bleibenden Feindschaft zu machen. Es war ihm eigen, sich der Aufgabe, mit welcher er gerade beschäftigt war, ganz und gar hinzugeben und sich wenig um die Wichtigkeit seiner literarischen Beschäftigung zu kümmern.<sup>1</sup> Er strebte danach, ihr Bedeutung zu verleihen und wusste sie mit aufrichtigem Eifer und zuweilen mit beissender Satire zu vertheidigen. Gegen die Angriffe auf das, was er erst in die Maskenspiele hineingetragen hatte, das Antike, auf seine Gelehrsamkeit, auf die er mit Recht stolz war, wendet er sich daher mit den schärfsten Worten. Ueber die tyrannische Unwissenheit derer, die nicht einmal die Schale seines Wissens berührt haben, kann er, ein Künstler in diesen Dingen, nur lächeln. „They have found a place to pour out their follies and a seat to sleep out their passage.“<sup>2</sup> Und an einer anderen Stelle sagt er: „Howsoever some may squeamishly cry out, that all endeavour of learning and sharpness in these transitory devices especially where it steps beyond their little, or (let me not wrong them) no brain at all, is superfluous; I am contented these fastidious stomachs should leave my full tables and enjoy at home their clean, empty trenchers, fittest for such airy tastes.“<sup>3</sup> Es scheint aus diesen Worten hervorzugehen, dass man auch unter seinen Zuschauern gegen das Antik-Gelehrte eiferte, und die Schärfe der von Jonson somit gegen einen Theil des Adels gebrauchten Ausdrücke müsste uns zum Mindesten gewagt erscheinen, wenn wir nicht den starken Rückhalt bedächten, welchen er an dem König hatte. Er frohlockt, König und Königin und die höchsten Personen des Hofes nicht nur „studious of riches and magnificence“, sondern auch „curious after the most high and hearty inventions“ nennen zu können.

Doch um zur Fabel<sup>4</sup> der Maske zurückzukehren, so mag ein Beispiel die Art und Weise zeigen, in welcher sie das Erscheinen der Masquers vorbereitet. Wir wählen Jonsons

<sup>1</sup> Cf. Ward I, 559.

<sup>2</sup> Vorrede zu „The Hue and Cry after Cnpid“.

<sup>3</sup> Vorrede zu „The Masque of Hymen“.

<sup>4</sup> „The device or argument“ ist zuweilen bei der Publication der Maske vorangeschickt; cf. Chapmans und Beaumonts Maskenspiele, Davenants Masken „The Temple of Love“, „Britannia Triumphans“, „Salmacida Spolia“. In einigen Masken werden die Zuschauer zuvor mit der Idee des



erstes Maskenspiel, „The Masque of Blackness“. Die Königin wollte mit ihren Hofdamen als Negerinnen auftreten; dies war die Basis, auf welcher das Maskenspiel aufgebaut werden musste. Oceanus und Niger treten im Zwiegespräch auf; ihnen fällt die Rolle zu die Masquers einzuführen<sup>1</sup>, wie der Schausprecher es früher that. Und zwar erzählt Niger dem Oceanus, dass seine schwarzen Töchter trostlos über ihr Unglück, von den Poeten den Schönen anderer Länder nachgesetzt zu werden, durch ein Gesicht, das ihnen im Meere erschienen, die Weissagung erhalten hätten, ein Land, dessen Namen auf Tania ende, zu suchen, wo die Sonne, die nie untergehe, Alles schön mache. Sie haben schon in Mauritania, Lusitania und Aquitania vergeblich gesucht und sind endlich in Britannia gelandet, das, wie dem Niger nun verkündet wird, von jener Sonne beschienen ist, deren Strahlen die Kraft besitzen, „to blench an Aethiop.“ Die Töchter werden herbeigerufen und beginnen als Masquers ihre Reigen.

Mit dem Eintritt der Masquers beginnt der zweite Theil des Maskenspiels, der aus abwechselndem Gesang und Tanz besteht. Das Erscheinen der Masquers war der Glanzpunkt des Stücks; es wurde durch das Einfallen der „loud music“<sup>2</sup> und durch einen plötzlichen Wechsel der Scenerie so effectvoll als möglich gemacht. Oft werden die Tänzer wie in der oben erwähnten Maske durch einige Verse oder ein Lied aufge-

Ganzen bekannt gemacht, und zwar geschieht dies entweder, indem das argument der Maske als eine Art Prolog dient, wie in „Cupid's Banishment“ von Robert White; oder in den ersten Theil des Maskenspieles eingeschaltet ist, wie in Jonsons „Neptune's Triumph“ und „Chloridia“ (The Spring goes up singing the argument to the king). Ausserdem war es Sitte, das argument auf einen Zettel geschrieben den Zuschauern in die Hand zu geben, wenn anders Ford in seinem Drama „The Lover's Melancholy“ (III, 3) und Shirley in „The Constant Maid“ (IV, 3) einen wirklich existirenden Gebrauch auf die Bühne gebracht haben.

<sup>1</sup> „These induced the masquers.“ Diese Personen wurden „presenters“ genannt; cf. Beaumont und Fletchers Drama „Women Pleased“ V, 3; desgl. „The Picture“ von Massinger II, 2, wo es von den Personen der eingelegten Maske heisst:

„And Pallas, bound up in a little volume,  
Apollo, with his lute, attending on her,  
Serve for the induction.“

<sup>2</sup> In Campions „The Lord's Masque“ heisst es:

Orpheus appley thy musick, for it well  
Helps to induce a courtly miracle.



fordert zu erscheinen, welches dann „call“ oder „invocation“<sup>1</sup>, auch „charm“<sup>2</sup> genannt wird. Jonson hat in mehreren Masken zu diesen Mittel gegriffen, um den Eintritt der Masquers zu vermitteln; so in „Love Freed from Ignorance and Folly“:

Appear then, you my brighted charge  
And to light yourselves enlarge.

in „Mercury Vindicated from the Alchemists“:

Come forth, come forth, prove all the numbers then  
That make perfection up etc.

in „Pan's Anniversary“:

And come you prime Arcadians forth, that tought  
By Pan the rites of true society.

Oder die Anrede richtet sich an den die Masquers bergenden Felsen, wie in „The Hue and Cry after Cupid“:

Cleave solid rocks! and bring the wonder forth.

oder in „Pleasure Reconciled to Virtue“:

Ope, aged Atlas, open then thy lap  
And from thy beamy bosom strike a light etc.

So auch in Carews „Coelum Britannicum“:

Open thy stony entrails wide  
And break old Atlas that the pride  
Of three famed Kingdoms may be spyed.

Wie die Masquers durch einen Gesang eingeführt wurden, so war es auch Gebrauch, sie wieder abzurufen. Dieses Lied entstand aus dem Bedürfniss, der Maske einen Abschluss zu geben und wird von Jonson einmal mit „Epilogue“ bezeichnet („The golden Age Restored“), während Davenant es „Song of Valediction“ nennt („The Triumph of Prince d'Amour“ und „Britannia Triumphans“). Wie in der Entwicklung der ganzen Maske, so lässt sich auch in den einzelnen Theilen eine immer mehr und mehr poetische Auffassung nachweisen. So auch bei diesem Schlussgesang. In „The Vision of the Twelve Goddesses“ sagt Iris noch in ganz trivialer und prosaischer Weise: „As I was the joyful massinger to notifie the comming of these Divine Powers, so am I nowe the same to their departure.“ Die Person also, welche die Masquers einführte, hatte auch die Rolle, sie wieder abzurufen.<sup>3</sup> Die Dichter brachen aber mit diesem alten Herkommen und führten

<sup>1</sup> Cf. Marstons Masque von 1607.

<sup>2</sup> Cf. „The Masque of Flowers“, 1613.

<sup>3</sup> Cf. Jonsons Maskenspiele: „The Golden Age Restored“, „The Masque of Lethe“, „Pleasure Reconciled to Virtue“, „Pan's Anniversary“.



in poetischerer Weise allegorische Personen ein, die durch ihre Bedeutung zu jener Rolle sich sehr gut eigneten. In Jonsons „Masque of Oberon“ sind beide Fälle vereinigt: „Phosphorus, the day-star appeared and called them away, but first they were invited home by one of the Sylvans.“ In gleicher Weise wie hier Phosphorus erscheint in Jonsons „Vision of Delight“ Aurora und in Shirleys „Triumph of Peace“ Amphiluche („that glimpse of light wick is seen when the night is past, and the day not yet appearing“). In andern Masken erfüllen in ebenso passender Weise Time<sup>1</sup> oder Night<sup>2</sup> oder Somnus<sup>3</sup> diese Rolle. Sehr glücklich hat Jonson in seiner Hochzeitsmaske „Hymenaei“ diese Aufforderung an die Masquers verwandt. Dreimal werden sie „importuned to a fit remembrance of time“:

O know to end, as to begin:

A minute's loss in love is sin etc.

Eine Neuerung, die aber keinen Anklang gefunden zu haben scheint, suchte Samuel Daniel am Schlusse seiner Maske „Tethys' Festival“ einzuführen. Er liess nämlich, nachdem sich die Masquers zurückgezogen hatten, ein kleines Nachspiel folgen, „to avoid the confusion which usually attendeth the desolve of these shewes.“ Zephyrus kündigt eine wunderbare Verwandlung der Masquers an, und Mercury fordert den Herzog von York und sechs Lords auf, die Königin und ihre Damen in „their owne forme“ zurückzuführen. Intimer konnte der Verkehr der olympischen Götter mit dem englischen Hofe nicht gemacht werden.

Die Lieder, welche zwischen den Tänzen gesungen wurden, waren offenbar in der Absicht eingeschoben, den Tänzern einige Zeit Ruhe zu gönnen und die Pausen in angenehmer Weise auszufüllen.<sup>4</sup> Nicht nur wird dem Leser oft gesagt, dass dies der Zweck der eingelegten Gesänge sei<sup>5</sup>, sondern die Lieder

<sup>1</sup> Middletons „Inner Temple Masque“.

<sup>2</sup> Campions Masque von 1607.

<sup>3</sup> „The Masque of Twelve Months“ (Verfasser unbekannt).

<sup>4</sup> Davenant nennt sie „Intermedii“. Cf. The Triumph of Love: „Thus for intermedium the musik began again and sung this song“; und die Einleitung zu „Britannia Triumphans“, wo er von „Masques with shewes and intermedii“ spricht.

<sup>5</sup> „Which time to give them respite was intermitted with a song.“ „Masque of Beauty“ von Jonson. „To give them rest... this ditty was sung.“ „Masque of Queens“ von demselben. „Wile they breathe, the time is entertained with a dialogue song.“ „The Lord's Masque“ of Campion.



selbst fordern die Tänzer nicht selten zur Rast auf. „Take breath“, singt Cupido in Jonsons Maske „Time Vindicated to Himself“,

Take breath awhile young bloods, to bring  
Your forces up, whilst we go sing  
Fresh charges to the beauties here.

Ebenso in Marstons Maske:

Stay little, and now breath yee,  
Whilst their Ladies grace bequeath yee.

in „The Lord's Masque“ von Campion:

Breathe now, while Io Hymen!  
To the Bride we sing.

und eben dort:

Breathe again while we with musicke  
Fill the empty space.

War die Ermahnung zur Rast ein sehr natürliches, wenn schon wenig poetisches Motiv für die Lieder der Maske, so lag es ebenfalls sehr nahe, die Masquers durch dieselben zu neuen Tänzen aufzufordern. So werden die in Jonsons „Masque of Oberon“ „excited by a Song“:

Nay, nay,  
You must not stay,  
Nor be weary yet etc.

und nach dem zweiten Tanze:

Nor yet, nor yet, o you in this night blest,  
Must you have will, or hope to rest.

In gleicher Weise wird an die Masquers die Ermahnung gerichtet, die Herren resp. die Damen zum Tanze aufzufordern.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Cf. „The Mountebanke's Masque“ von Marston: „A song to take out the ladies.“

Die Tänze der masquers waren nämlich zweierlei Art. Zuerst wurden die „measures“ von ihnen allein ausgeführt, unter denen oft ein „main dance“ besonders hervorgehoben wird. (Cf. Jonson, „Masque of Lethe“, „Vision of Delight“, Shirleys „Triumph of Peace“.) Dann aber nahmen die zuschauenden Damen resp. Herren an dem Tanze Theil und tanzten mit den masquers sowohl measures, als auch besonders galliards, corantos, morescoes, welche Tänze alle unter dem Namen „Revels“ zusammengefasst werden. (Cf. z. B. Jonsons Masken: „The Masque of Blackness“, „The Masque of Hymen“, „Love freed from Ignorance“; Brownes „Inner Temple Masque“; „The Masque of Flowers“.) Nach den Revels folgte noch ein letzter Tanz der masquers, „the departing measure“. Die Tänze waren oft Figurentänze; in Jonsons Maskenspielen „Pleasure Reconciled to Virtue“ and „The Masque of Augurs“ wird die Bedeutung der Figuren in den Liedern erklärt.



So singt Sport in Jonsons Maskenspiel „Time Vindicated to Himself“:

Young bloods, come on  
And charge, let every man take one etc.

und in „The Masque of Lethe“ heisst der betreffende Gesang:

Come, do not call it Cupid's crime,  
You were thought dead before your time;  
If thus you move to Hermes will,  
Alone, you will be tought so still.  
Go, take the ladies forth, and talk  
And touch, and taste too, ghosts can walk.

Derartige in den eingeschalteten Liedern an die Maskers gerichtete Aufforderungen sind sehr häufig.<sup>1</sup> Da die Lieder doch nur als Mittel zum Zweck dienten, nämlich zu dem Zweck, die für die Tänzer nothwendige Pause auszufüllen, so waren solche Aufforderungen das Natürlichste, was man in ihnen zum Ausdruck bringen konnte, und die Dichter griffen danach, als nach dem am Nächsten Liegenden, wenn sie keinen besseren Gedanken für die erforderlichen Lieder hatten. Dabei dürfen wir aber nicht übersehen, dass dies das einfachste Mittel war, einen gewissen Zusammenhang, eine Wechselbeziehung zwischen Tanz und Lied hervorzubringen. Die Tänze werden dadurch mit einander verknüpft und noch mehr, sie werden, wenn der Dichter geschickt war, auch mit der Fabel des Maskenspiels in Verbindung gebracht. Waren die zwischen den Tänzen gesungenen Lieder Theile Eines Liedes, wie in Jonsons „Hue and Cry after Cupid“, so konnte natürlich das Erstere nicht Statt haben. Jonson hatte in seiner ersten Hochzeitsmaske „Hymenaei“ das Epithalamium an's Ende gesetzt und musste erfahren, dass von diesem reizenden Product seiner Lyrik und seiner classischen Studien soviel gestrichen wurde, dass nur eine Strophe gesungen wurde. Zum zweiten Male aufgefordert, eine Maske für die Feier einer Hochzeit zu schreiben, liess er die einzelnen Strophen des Epithalamiums zwischen den Tänzen singen, die natürlich jetzt gänzlich unvermittelt waren.

<sup>1</sup> Cf. noch die Lieder in Jonsons Maskenspielen „Hymenaei“ „Mercury Vindicated from the Alchemists“, „The Golden Age Restored“, „The Vision of Delight“, „Pleasure Reconciled to Virtue“, „News from the New World in the Moon“, „Time Vindicated“, „Neptune's Triumph“, „Pan's Anniversary; in Marstons und Beaumonts Masken; in Middletons „Inner Temple Masque“; „The Masque of Twelve Months“; Brownes „Inner Temple Masque“.



Ein ebenso sich an die Hand gebender Gegenstand für die Lieder war die Verherrlichung der Tänze und, was sich hieran anknüpfte, die Verherrlichung der Tänzer. In dem eifrigen Bestreben, das, was „vergangen war wie ein Lichtstrahl und verlöscht in dem Auge des Zuschauers“, der Nachwelt so lebendig als möglich vor die Augen zu führen, sagt Jonson einmal in dem poetischen Stile, welchen er bei der Beschreibung seiner Masken anwendet und selbst auf die Bühnenweisungen überträgt: „They danced galliards and corantos; and with those excellent graces that the music appointed to celebrate them, shewed it could be silent no longer: but by the first tenor, admired them thus:

Had these that dwell in error foul,  
And hold that women have no soul,  
But seen these move; they would have then  
Said, women were the souls of men etc.“<sup>1</sup>

Hierher gehören einige der lieblichsten Lieder Jonsons, die am Meisten dazu beitragen, den sonst für uns wenig geniessbaren Maskendichtungen einen dauernden Werth zu verleihen, wie z. B. das Lied:

In curious knots and mazes so  
The Spring at first was taught to go etc.“<sup>2</sup>

Doch auch noch an andere Adressen hatte der Hofdichter seine Lieder zu richten. Auf seinem Programm stand, wenn er dessen erste Nummer, Verherrlichung der Masquers, ausgeführt hatte, noch ein Lied an die Zuschauer, besonders an die Damen, vor allen Dingen aber ein Compliment an den König oder die Königin, und war es eine Hochzeitsmaske, ein Glückwunsch an das neuvermählte Paar.<sup>3</sup> In welcher überschwenglichen Weise dem König geschmeichelt wird, davon giebt fast jede am Hofe aufgeführte Maske eine Probe. Jonson steht in diesem Punkte keinem anderen Maskendichter nach, nur sind seine Schmeicheleien zierlicher, wenn auch oft bis zur

<sup>1</sup> „The Masque of Beauty.“

<sup>2</sup> „The Vision of Delight.“

<sup>3</sup> So werden in „The Masque of Flowers“ die letzten drei Gesänge bezeichnet als „referring to the Ladies“, „having reference to the king“, und „having reference to the married couple“.

Cf. Beaumont und Fletchers Drama „The Maid's Tragedy“ (I, 1): „They must commend their king, and speak in praise of the assembly; bless the bride and bridegroom in person of some god: they are tied to rules of flattery.“



Lächerlichkeit übertrieben. Uns wenigstens muss es ein Lächeln abzwängen, wenn wir den historischen Jacob I. mit dem Bilde ruhiger Majestät vergleichen, welches Jonson entwirft, wenn er singt:

Behold the love and care of all the gods,  
Of Ocean and the happy isles,  
That while the world about him is at odds,  
Sits crowned lord here of himself and smiles etc.<sup>1</sup>

Das non plus ultra von Lobhudelei liefert Carew in seinem Maskenspiel „Coelum Britannicum“; Mercur wendet sich an das königliche Paar mit diesen Worten:

Your exemplar life  
Hath not alone transfus'd a zealous heat  
Of imitation through your virtuous Court,  
By whose bright blaze your Pallace is become  
The envy'd patterne of this underworld;  
But the aspiring flame hath kindled heaven;  
The immortal bosoms burne with emulous fires,  
Jove rivals your great vertues, Royall Sir,  
And Juno, Madam, your attractive graces etc.

Was die Hochzeitsmasken betrifft, so ist der am Ende eingelegte Glückwunsch oft das Einzige, was sie von den übrigen Masken unterschied; der Inhalt der Maske lief nicht immer auf die Hochzeitsfeier hinaus und hätte ebenso passend bei irgend einer anderen Gelegenheit benutzt werden können.<sup>2</sup> Jonson übertrifft auch hier alle Uebrigen an geistreicher Erfindung des Stoffes und geschickter Benutzung seiner Kenntnisse. Seine beiden Hochzeitsmasken weisen von Anfang bis zu Ende auf die Gelegenheit hin, zu deren Feier sie dienen. Die schon erwähnte Einlage eines Epithalamiums in den beiden Masken findet sich nur bei ihm. Er war auch hier bemüht, dem Ansehen der Darsteller sowohl als der Zuschauer Rechnung zu tragen und die gemeinplätzigten Hochzeitscomplimente zu vermeiden. Wenn wir auch sonst oft geneigt sind, Giffords zu hohem Ton seiner Lobpreisungen herabzustimmen, so können wir doch hier seiner Bewunderung nur beipflichten, wenn er von der ersten dieser Dichtungen sagt: „Nothing so purely classical, so sprightly, and yet so simply elegant, was at the

<sup>1</sup> „The Masque of Augurs.“

<sup>2</sup> Cf. „The Lord's Masque“ von Campion und dessen Maskenspiel vom 26. Dec. 1613; Beaumonts Maske und „The Masque of Flowers“.



period of its appearance to be found among the poetic treasures of this country, either in the closet or in the stage.“<sup>1</sup>

Die Gedanken, welche in den eben besprochenen Liedern ausgedrückt sind und den Grundton derselben bilden, kehren in den meisten Masken wieder; sie sind fast stereotyp. Doch erkennen wir bei besseren Dichtern und zumal bei Jonson das Streben, sich von den Aeusserlichkeiten, an welche sich jene Lieder anknüpfen, loszumachen. Wenn auch der private Character dieser Belustigungen ihnen verbot, die von der Schmeichelei aufgelegten Fesseln abzuwerfen, so machte sich der Dichter zuweilen frei genug, um auch etwas Anderes als den König und seinen Hof zu besingen; freilich nahm dann die dichterische Phantasie nur in der Weise einen höheren Flug, dass sie immer noch das Aeusserliche und Ceremonielle zum Ausgangspunkt nahm; mit diesem blieb sie durch einen Faden verbunden, der sie bald darauf wieder herabzog, um sie von Neuem in den alten Geleisen der Gelegenheitsdichtung einhergehen zu lassen.

Es ist bis jetzt ein zweites Element, welches während der Blüthezeit der Maske zu dieser hinzutrat, unberücksichtigt geblieben; die „Antimasque“ soll jetzt ihrer Entstehung, ihrem Wesen und ihrem Verhältniss zur eigentlichen „Masque“ nach besprochen werden.

An die richtige Ableitung des Wortes Antimasque knüpft sich die Geschichte der Entstehung dessen, was das Wort bezeichnet.

Whalley, der Herausgeber Jonsons, war zuerst der Meinung, Antemasque sei die richtige Orthographie, da sie der eigentlichen Masque vorangehe. Dies ist allerdings in fast allen Masken der Fall, auch finden wir die Schreibung zuweilen angewandt, ohne jedoch nachkommen zu können, ob sie vom Verfasser oder vom Herausgeber herrührt.<sup>2</sup> Gifford hingegen vertheidigt, auf Jonson gestützt, der die Antimaske einmal als „foil or false masque“ bezeichnet, die Ableitung anti und masque als „something directly opposite to the principal

<sup>1</sup> Works of Ben Jonson III, 29.

<sup>2</sup> Cf. „Tethys' Festival“ von Daniel; Chapmans Masque (hier im Text); „Cupid's Banishment“ von White; „The Masque of Twelve Months“. — Der „Master of the Revels“ schreibt in seinem Bericht über „Time Vindicated to Himself“ auch Antemasque. Works of Ben Jonson III, 169.



masque<sup>1</sup> und lässt die Benennung von Jonson erfunden sein.<sup>2</sup> Gewiss stehen die beiden Masken in einem solchen entgegengesetzten Verhältniss, und auch die häufige Anwendung dieser Schreibung könnte uns bewegen, Gifford beizustimmen, wenn wir nicht eine dritte Schreibung, Antickmasque, als die ursprüngliche anzunehmen gezwungen würden, nicht sowohl, weil diese Annahme allein eine Erklärung des Ursprungs der Antimaske möglich macht, sondern weil auch die Bedeutung und Anwendung des Wortes antick, wie wir gleich nachweisen werden, unsere Ansicht wesentlich unterstützt. Die Schreibung Antickmasque findet sich auch in mehreren Masken, ja sie steht sogar in Jonsons Masque of Augurs zweimal im Text, was Gifford ganz übersehen hat.<sup>3</sup>

Dass die Tänzer der Antimaske „anticks“ genannt wurden, beweist eine Stelle in Jonsons Maskenspiel „The Hue and Cry after Cupid“, wo Cupido ihnen zuruft: „Well done, anticks!“ Ausserdem wird in vielen Masken das Wort antick in der Beschreibung der Antimaske und besonders ihrer Tänze gebraucht; in der eben genannten Maske heisst es, dass sie „antickly attired“ waren und „antic faces“ hatten; in der „Masque of Oberon“ wird die Antimaske dargestellt als „leaping and making antick actions and gestures“; ihr Tanz wird als ein „antick dance“ bezeichnet. Das Adjectiv, welches nach Lathams Erklärung, die genau mit den eben angeführten Stellen übereinstimmt, „ridiculously wild, buffoonly in gesticulation“ bedeutet, wurde dann als Substantiv zur Bezeichnung der in komischen Masqueraden auftretenden Personen. Anticks waren in dem Gefolge des Lord of misrule am Weihnachtsfest.<sup>4</sup> Weiter aber wurde es als Benennung der Tänzer auf den Tanz übertragen; an einigen Stellen ist es offenbar gleichbedeutend mit Antimasque. So heisst es in „The Masque of the Four Seasons“: „Then enters Gamboles dancing a single Anticke“ . . . „After him Autumne brings in his Anticke of

<sup>1</sup> Works of B. J. III, 98.

<sup>2</sup> Ibid. I, LXXIV.

<sup>3</sup> Cf. „The Masque of Flowers“. — In Stowes Annals p. 917 (wir citiren nach Harrisons Description of Shakespeare's Youth ed. Fred. J. Furnivall. P. for the New Shakespere Society. Lond. 1878 Part II, vol. III, p. 38) heisst es in der Beschreibung des Aufzuges der Darsteller, welcher der Aufführung von Chapmans Maskenspiel voranging: „an antique or mock-mask of Baboons.“ Cf. Elze, Abhandlungen zu Shakespeare p. 94.

<sup>4</sup> Cf. Brands Popular Antiquities ed. Hazlitt I, 276.



drunkards.“<sup>1</sup> In Fords Drama „Love's Sacrifice“ (III, 2) erzählt Fernando von einer Aufführung am Hofe des Herzogs von Brabant:

even on a sudden  
Performed by knights and ladies of his Court  
In nature of an antick; which methought,  
For that I ne'er before saw women-anticks,  
Was for the newness strange and much commanded.

Und um noch ein Beispiel für den Gebrauch von antick für Antimasque anzuführen, in Beaumont and Fletchers „Laws of Candy“ (III, 1) heisst es:

We cannot feast your eyes with masks and revels,  
Or courtly anticks.<sup>2</sup>

Die Geschichte des Wortes antick lässt uns also keinen Zweifel darüber, dass es ursprünglich den ersten Theil des fraglichen Wortes bildete; die komischen Masqueraden waren Masques of anticks oder Antickmasques. Wir würden nicht mit Whalley, der später seine Ansicht änderte, sagen: „antimasque is a smoother prononciation of antickmasque“; sondern wir sind der Meinung, dass Antimasque vielleicht von einem gelehrten Maskendichter für Antickmasque eingesetzt wurde, was ja bei dem Gleichklang der Worte nahe lag, als die komische Maske mit dem Maskenspiel in Verbindung gebracht und nun wirklich zur Anti-masque wurde.

Bevor die anticks in das Maskenspiel eingeführt wurden, waren sie schon auf der Volksbühne erschienen. In Anthony Mundays Lustspiel „John a Kent and John a Cumber“<sup>3</sup> citirt John a Kent mit Hülfe seiner Zauberkunst vier anticks, um seinen Gegner zu verführen (Act III). Ebenso lässt Greene in dem Zwischenspiel seines Dramas „James the Fourth“ einige anticks von Oberon hereinrufen.<sup>4</sup>

Sicherlich hatte man am Hofe schon lange an den Tänzen dieser volksthümlichen Masqueraden sich ergötzt, und Jacob I. war nicht der letzte, an ihren tollen Sprüngen und komischen Gesticulationen Gefallen zu finden. Ein seltsames Bild entwirft ein Zeitgenosse von den königlichen Belustigungen: „After

<sup>1</sup> Life of Inigo Jones ed. Cunningham p. 148.

<sup>2</sup> Latham führt die Stelle an und erklärt antick mit „trick, mummary itself“.

<sup>3</sup> Ed. by J. Payne Collier. Printed for the Shakespeare S. 1851. Das Manuscript des Stückes ist datirt December 1595.

<sup>4</sup> The Dramatic and Poetical Works of Robert Greene and George Peele, ed. by Alex. Dyce. Lond. 1861. p. 188. Das Stück wurde 1598 zuerst gedruckt.



the King supped, he would come forth to see pastimes and fooleries; in wich Sir Edward Zouch, Sir George Goring, and Sir John Finit were the chief and master fools, sometimes presenting David Droman and Archer Armstrong, the King's foole, on the back of other fools, to tilt one another, till they fell together by the eares: sometimes they performed antick-dances.“<sup>1</sup> Von Jacobs Reise nach Schottland erzählt Wilson: „The nights with feasting, masquing and dancing were the more extended . . . . for he loved such representations and disguises in their masquerades as were witty and sudden, the more ridiculous, the more pleasant.“<sup>2</sup>

Bei dieser mit seiner pedantischen Gelehrsamkeit seltsam contrastirenden Vorliebe Jacobs für dergleichen „fooleries“ darf es uns nicht überraschen, jene anticks plötzlich in den Hofmaskenspielen auftauchen zu sehen. Der ganze Hof beklatschte ohne Zweifel diese neue Erscheinung; man war des ewigen Einerlei von Göttern und Göttinnen überdrüssig, die langsamen Tänze der Masquers ermüdeten endlich die Augen, die Luftsprünge der anticks waren eine willkommene Abwechslung; die Schmeicheleien wurden etwas zu süsslich, als dass man nicht ein wirksames Gegenmittel mit Freude begrüsst hätte.<sup>3</sup>

Welcher Dichter die anticks in die Maskenspiele zuerst aufnahm, wissen wir nicht. Dass Jonsons es gewesen ist, wie Gifford anzunehmen scheint<sup>4</sup>, ist unwahrscheinlich, da das, was er über die Antimaske in „The Masque of Queens“ sagt: „I was careful to decline, not only from others, but mine own steps, since the last year, I had an antimasque of boys“, auf Vorgänger in der Anwendung dieses komischen Elementes hinweist. Von den auf uns gekommenen Maskenspielen aus dem Anfang der Regierung Jacobs I. ist es allerdings Jonsons Maskenspiel „The Hue and Cry after Cupid“ vom Jahre 1608, welches die erste nachweisbare Antimaske enthält; auf sie nimmt der Dichter in der eben citirten Stelle Bezug. Wie

<sup>1</sup> So schreibt Sir Anthony Weldon; cf. Nichols II, 38.

<sup>2</sup> Life of James I, p. 104. Wir citiren nach Nichols III, 256.

<sup>3</sup> Dass man bei der Einführung der Antimaske noch den practischen Zweck, „den Hauptdarstellern eine Erholungspause zu verschaffen“, im Auge hatte, wie Gifford sagt, trifft nicht zu, da die Antimaske der Hauptmaske vorangeht. Erst später, als eine zweite Antimaske eingelegt wurde, gewährte sie zuweilen den Masquers diesen Vorthail.

<sup>4</sup> Works of B. J. p. LXXIV.



Nichols<sup>1</sup> und Ward<sup>2</sup> zu der Behauptung kommen, dass Chapmans „Masque of the Middle Temple and Lincoln's Inn“, welche im Jahre 1613 aufgeführt wurde, die erste Antimaske enthielte, ist unbegreiflich, wenn wir sie nicht einem vollständigen Missverständniss der Jonson'schen Masken von 1613 zuschreiben und auf die irrige Meinung Giffords zurückführen wollen, die Nichols blindlings adoptirt hat (III, 33), dass in Jonsons „Masque of Mercury Vindicated from the Alchemists“, welche im Jahre 1614 zur Aufführung kam, der Ausdruck Antimasque zum ersten Mal vorkommt.<sup>3</sup> Wie wir gesehen haben, hatte Jonson bereits im Jahre 1609 bemerkt, dass er in seiner Hochzeitsmaske vom Jahre 1608 eine „Antimasque of boys“ hatte auftreten lassen. Von Jonsons Dichtungen weisen nur drei keine Antimaske auf, nämlich „The Masque of Blackness“ 1606, „Hymeneai“ 1606 und „The Masque of Beauty“ 1609; von den übrigen uns bekannten Maskenspielen entbehren derselben „The Vision of the Twelve Goddesses“ von Samuel Daniel, 1604, Thomas Campions Maske vom Jahre 1607 und Marstons Maske aus demselben Jahre. Es ergiebt sich hieraus, dass das Jahr 1608 als das Grenzjahr zwischen Maskenspielen ohne Antimasken und Maskenspielen anzusehen ist, und in der That weisen vom Jahre 1609 an, sämtliche Maskenspiele Antimasken auf. Es scheint uns also bis zur Evidenz bewiesen zu sein, dass die Antimasque kurz vor 1608 entstand oder, besser gesagt, die schon existirenden anticks mit der Maske in Verbindung gebracht wurden.

Die Entwicklung der Antimasque verlief in ähnlicher Weise wie die der Masque, nur viel schneller. Hier wie dort waren die Tänzer der Ausgangspunkt, an sie setzte sich Rede und Dialog gleichsam an, und ihr Character bedingte hier wie dort den Character des eigentlich dramatischen Theils der Maske. Wir dürfen wohl annehmen, dass die anticks in den Maskenspielen, welche sie zuerst in sich aufnahmen, ohne Rücksicht auf den Inhalt an einer Stelle, die eine Pause im Spiel gestattete, mitten unter die Götter und allegorischen Personen

<sup>1</sup> Cf. Progresses of King James I, III, 33.

<sup>2</sup> Cf. History of Engl. Dram. L. I, 590. Ward bemerkt (I, 593) zu „The Masque of Oberon“: „The Satyrs are rather over-vivacious for a Court entertainment“, und merkt gar nicht, dass sie zur Antimaske gehören.

<sup>3</sup> Works of B. J. III, 98.



hineingeworfen wurden. Allerdings haben wir kein Beispiel von solchen Antimasken aus ihrer Entstehungsperiode, aber in manchem späteren Maskenspiel noch tritt sie so unvermittelt und unmotivirt auf. Bald aber brachte man die Tänzer mit dem device in irgend eine nähere Beziehung, eine Entwicklungsstufe, auf der ebenfalls spätere Maskenspiele wie Brownes „Inner Temple Masque“ noch stehen. Sodann wurde den anticks ein Führer beigegeben, der wie der Schausprecher der alten Maske seine Tänzer präsentierte. Diese Stufe ist von der ersten nachweisbaren Antimaske in „The Hue and Cry after Cupid“ schon erreicht. Ein weiterer Schritt ging dahin, diesen Führer der Antimaske mit dem ganzen Inhalt des Maskenspiels in Beziehung zu setzen, und entweder die einleitende Rede zur Antimaske an und für sich dramatisch auszubilden<sup>1</sup>, oder die zu ihr gehörigen redenden Personen mit den Personen der Hauptmaske im Dialog auftreten zu lassen. Dadurch erhielt der dramatische Theil des Maskenspiels eine komische Färbung und hat jetzt das Ansehn eines burlesken Vorspiels<sup>2</sup> — Chapman nennt es „low induction“ — in welchem schon durch die sprechenden Personen der Gegensatz von Masque und Antimasque zum Ausdruck kommt. In den meisten Fällen rufen die zwei Hauptpersonen (oft treten nur zwei Personen auf) die entsprechenden Masques herein, d. h. die eine die Antimaske und die andere die Hauptmaske.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Dies ist in den wenigsten Maskenspielen der Fall. Vgl. Jonsons „Masque of Queens“ und „The Masque of Oberon“; „For the Honour of Wales“ ist ein komisches Vorspiel, das dem Maskenspiel „Pleasure Reconciled to Virtue“ bei seiner zweiten Aufführung vorangeschickt wurde. Ausserdem ist in Shirleys Masken, „The Triumph of Peace“, „The Triumph of Beauty“, „Cupid and Death“, die Antimaske von der Hauptmaske scharf getrennt.

<sup>2</sup> Das Wort Antimasque bezeichnet gewöhnlich nur die Tänzer, die anticks in ihrer Gesammtheit, nicht die komische Rede, welche sich an diese knüpft. Doch scheint es hiermit wie mit der Masque gewesen zu sein. Wie sich dieser Name auf das ganze Maskenspiel übertrug, so hat man auch wohl Antimasque zur Bezeichnung dessen, was wir komisches Vorspiel genannt haben, gebraucht; wenigstens scheint uns die Stellung des Wortes Antimasque in Jonsons Maske „Chloridia“ zu einer solchen Annahme zu berechtigen.

<sup>3</sup> Vgl. die sich gegenüberstehenden Personen Love und Sphinx in Jonsons Maske „Love Freed from Ignorance“. Die Rolle eines Jeden, seine Tänzer einzuführen, tritt hier deutlich hervor. Während Sphinx, der Sprecher der Antimasque, seine Tänzer mit den Worten „Come my fruitful issue forth etc.“ zu erscheinen auffordert, ruft Love als Sprecher, presenter, der Masque die Masquers herbei: „Appear then, you my brighter charge etc.“



Doch werden zuweilen beide Rollen auf eine Person übertragen.<sup>1</sup> Hiermit wurde durch dieses Vorspiel nicht nur das Auftreten der grotesken Tänzer der Antimasque motivirt, sondern ihm fiel zu gleicher Zeit die Aufgabe zu, auch auf das Erscheinen der Main Masque oder Grand Masque, wie jetzt der zweite Theil genannt wurde, hinzuweisen.

Im dem ersten Jahrzehnt der Blüthezeit der Maskenspiele war das Auftreten Einer Antimaske die Regel. Und zwar bestand dieselbe, wie auch oft nach diesem Zeitraume noch, aus Tänzern von gleichen Costümen und Characteren. Um Bacons Liste anzuführen, die er in seinem Essay on Masques and Triumphes<sup>2</sup> giebt, „fools, baboons, wildmen, anticks, beasts, sprites, witches, Ethiops, pigmies, turquets, nymphs, rustics, Cupids, statuas moving“ traten in der Antimaske auf. Doch bei diesen Antimasques blieb man nicht stehen.

Die Antimaske erfuhr nach zwei Seiten hin eine Veränderung. Einmal war man bei der immer wachsenden Vorliebe für dergleichen Burlesken mit Einer Antimaske bald nicht mehr zufrieden; zwei mussten mindestens auftreten. Man begnügte sich nicht mehr mit der Frage des Cook in Jonsons „Neptune's Triumph“: „But where's your Antimasque now all this wile? I hearken after them“, sondern man frug mit Fancy in Shirleys „Triumph of Peace“: „How many anti-masques have they? Of what nature? For these are fancies that take most, your dull and phlegmatie inventions are exploded; give me a nimble Antimasque!“

Mit Hohn und Spott wird die Antwort Opinions empfangen: „They have none, sir.“

Laughter. No antimasque! I'd laugh at that, i' faith.

Jollity. What make we here? No jollity!

Vgl. noch die Zweitheilung Vulcan — Mercury in „Mercury Vindicated“; Fame — Chronomastix und „The Curious“ in „Time Vindicated“; Cook — Poet in „Neptune's Triumph“; Fencer — Shepherd in „Pan's Anniversary“; Merefool — Jophiel in „The Fortunate Isles“. Ausser diesen Jonson'schen Maskenspielen wollen wir nennen Chapmans Masque (Capriccio — Plutus); „The Masque of Flower's (Winter — Spring); Carews „Coelum Britannicum“ (Momus — Mercury); Davenants „Britannia Triumphans“ (Imposture, Merlin — Action, Bellerophon).

<sup>1</sup> So lässt in „The Vision of Delight“ von Jonson Phantasie beide Masken auftreten; in „News from the New World“ führen die Heralds sowohl Antimasque wie Masque ein, obgleich hier die komischen Personen durch den Printer etc. vertreten sind. Vgl. ausserdem Campions „The Lord's Masque“, Middletons „Inner Temple Masque“, „The Masque of Twelve Months“.

<sup>2</sup> Essay XXXVII.



Fancy. No antimasque!

Bid'em down with the scene, and sell the timber,  
 Send Jupiter to grass, and bid Apollo  
 Keeps cows again: take all these gods and goddesses,  
 For these must farce up this night's entertainment  
 And pray the court may have some mercy on'em,  
 They will be jeered to death else for their ignorance.  
 The soul of wit moves here; yet there be some  
 If my intelligence fail not, mean to shew  
 Themselves jeer majors; some tall critics have  
 Planted artillery and wit murderers.  
 No antimasque! let'em look to't!

In lebhafterer und anschaulicherer Weise könnte uns die wachsende Begierde nach Antimasken nicht geschildert werden.

Schon nach dem Jahre 1613 haben die meisten Maskenspiele zwei Antimasken, d. h. zwei Reihen grostesker Tänzer, welche nacheinander auf die Bühne gerufen werden; und zwar schliessen sich entweder beide an das einleitende Vorspiel an und gehen somit beide der Hauptmaske voraus<sup>1</sup>, oder die zweite wird zu einer angenehmen Unterbrechung der Main Masque benutzt und tritt nach den „Revels“ auf, während die erste ihre herkömmliche Stellung zur Hauptmaske einnimmt.<sup>2</sup> Jedoch auch die Zweizahl genügte dem schaulustigen Hofpublicum bald nicht mehr. Nach dem Tode Jacobs I., besonders aber nachdem Jonsons Talent diesen Aufführungen einen höheren Zweck zu verleihen aufgehört hatte, wurde die Regel, welche der letztere für sie aufgestellt hatte:

Grace, laughter and discourse meet,  
 And yet the beauty not go less:  
 For what is noble should be sweet,  
 But not dissolved in wantonness.<sup>3</sup>

nicht mehr beobachtet. Mit dem neuen König, der weniger gelehrt als sein Vater war, und den neuen Dichtern, die sich leichter als Jonson dazu hergaben, dem allmächtig gewordenen Architecten Inigo Jones Zugeständnisse zu machen, kam ein anderer Geist in die Maskenspiele. Das Vergnügen an den auf sorgfältigem Studium der Alten beruhenden Dichtungen und

<sup>1</sup> Vgl. Jonsons Maskenspiele: „Mercury Vindicated“, „The Vision of Delight“, „Pleasure Reconciled“, „The Masque of Augurs“, „Time Vindicated“; Beaumonts und Chapmans Masken; Middletons „Inner Temple Masque“, „The Masque of Twelve Months“; Brownes „Inner Temple Masque“.

<sup>2</sup> Vgl. Jonsons „Neptune's Triumph“ und „Pan's Anniversary“; Campions Masque vom 26. Dec. 1613.

<sup>3</sup> „Pleasure Reconciled to Virtue.“



an den der Gelehrsamkeit schmeichelnden Anspielungen auf die Alten, wobei noch ein Gewicht auf den poetischen Werth der Maske gelegt worden war, machte einer immer unmässigeren Lust an glänzender Decoration, das Gefallen an der Hauptmaske und ihren idealen Tänzern als Repräsentanten des Guten und Edlen dem rauschenden Beifall Platz, den man dem Extravagantesten und Unsinnigsten der Antimasken reichlich zollte, und der die Maskendichter veranlasste, immer Unerhörteres für die Antikmasken zu ersinnen. Der Grundsatz, zu dem sich schon Jonson in seiner Vorrede zur „Masque of Queens“ bekannte, „that a principal part of life in these spectacles lay in their variety“, und der schon durch die Einführung des komischen Elements in die Maske befolgt worden war, wurde jetzt auf die Antimaske an und für sich angewandt. Beaumont ist es gewesen, der in seiner Maske vom 20. Febr. 1613 zuerst das Signal zu einer vollständigen Umwälzung der Antimaske gab. Bis dahin hatten die Tänzer jeder Antimaske, gewöhnlich zwölf an der Zahl, eben dieselben Costüme gehabt; Beaumonts Antimaske aber war „not of one kind or livery (because that had been so much in use heretofore) but, as it were, in consort, like broken music and preserving the propriety of the device“. Wie er dies verstand, zeigen die beiden Antimasken seines Maskenspiels; in der ersten wurden 4 Naiaden, 5 Hyaden, 4 Liebesgötter und 5 Statuen von Mercur hereingerufen; in der zweiten, „consisting likewise not of any suited persons, but of a confusion or commixture of all such persons as are natural and proper for country sports“<sup>1</sup>, zeigte die sonderbare Mischung schon an, zu welcher der somit betretene Weg führen musste; es treten auf: „a Pedant, May Lord, May Lady, Servingman, Chambermaid; a Country Clown, or Shepherd, Country Wench; an Host, Hostess; a He-Baboon, She-Baboon; a He-Fool, She-Fool.“ Der Unterschied aber, welcher nach Stowes Annals auch in den „manners“ der Tänzer vorhanden war, bestand darin, dass dieselben nicht mehr Tänze mit blosser „antic gesticulation“ aufführten, sondern durch ihren Tanz und ihre Gesten

<sup>1</sup> Der Unterschied zwischen Beaumonts Antimasken und den sonst üblichen wird auch in Stowes Annals p. 917 hervorgehoben; es heisst da, die erste Antimaske sei „of a strange and different fashion from others, both in habit and manners, and very delectable“; und die zweite, welche „a rurall or country maske“ genannt wird, wird geschildert als „consisting of many persons, men and women, being all in sundry habits, being likewise as strange, variable and delightfull“.



eine Art Handlung mimisch darstellten. Beaumont nennt sie deshalb „rather actors“ und fügt hinzu, dass jeder seine Rolle sehr natürlich und passend zum Ausdruck brachte.<sup>1</sup> Dass er mit dieser Neuerung das für sein Publicum Richtige getroffen hatte, bezeugt er selbst durch die Bemerkung: „The musick was extremely well fitted, but the perpetual laughter and applause was above the musick.“

Jonson konnte sich anfangs nicht dazu bereit finden, den Geschmack an dergleichen Extravaganzen mit ebensolcher Eilfertigkeit zu befriedigen, wie es andere Maskendichter noch unter Jacob I. thaten, indem sie ihre Antimasken nach Beaumont'schem Muster zusammenstellten und agiren liessen.<sup>2</sup> Erst fünf Jahre nach dem Tode seines Gönners gab er, sicherlich durch einen Befehl höheren Ortes, wahrscheinlich aber auch durch Inigo Jones' nicht länger zu widerstehenden Einfluss gedrängt, nach, und seine drei letzten Maskenspiele, „The Fortunate Isles“, „Love's Triumph Through Callipolis“ und „Chloridia“, weisen jene Art von Antimaske auf. Die Antimaske des letztgenannten Maskenspiels ist sogar eine weitere Concession an die Schaulust der Zuschauer und zeigt eine neue Gestaltung dieses mimisch gewordenen Theils der Maskenspiele. Die Antimaske wurde nämlich in ungewöhnlicher Weise verlängert, indem man sie in eine Anzahl von „entries“ zerfallen liess, sodass ihre Tänzer nicht mehr zu gleicher Zeit, sondern in einzelnen Abtheilungen auf der Bühne erschienen, ein bequemes Auskunftsmittel, die heterogensten Personen auftreten zu lassen. Die Zahl solcher „entries“ ist verschieden; Jonson hat in Chloridia acht, in Davenants ersten drei Maskenspielen wechselt die Zahl zwischen fünf und sieben, während sie in „Salmacida Spolia“, wahrscheinlich dem letzten am Hofe aufgeführten Maskenspiele, zu zwanzig aufsteigt.

Wir haben noch den Zusammenhang der Antimaske mit der Fabel des Maskenspiels zu erörtern. Entweder ist der Gegensatz, in welchen sich Antimasque und Masque stellen, ein bloss äusserlicher, oft bis in's Extrem getriebener Contrast,

---

<sup>1</sup> Jonson sagt von der Antimaske in „Love's Triumph“, welche Liebhaber verschiedener Nationen darstellt: „They dance over a distracted comedy of love.“ Dieselbe Antimaske hat Davenant in „The Triumphs of the Prince d'Amour“ angebracht, und ausführlich beschrieben, durch welche Gesten die einzelnen Liebhaber ihre Charactere zu erkennen gaben.

<sup>2</sup> Vgl. „The Masque of Flowers“; „Cupid's Banishment“ von Daniel; „The Masque of Twelve Months“; Middletons „Inner Temple Masque“.



oder er beruht, bei gleichzeitiger Beibehaltung der äusserlichen Unterschiede, auf den verschiedenen Characteren der beiden Tänzergruppen, die sich dann oft zu einander wie Laster und Tugend verhalten, ein Verhältniss, über welches wir später zu sprechen Gelegenheit haben werden. Im ersteren Falle ist eine organische Verbindung der Antimaske mit dem device nicht, oder nur in sehr geringem Maasse, vorhanden; sie steht nur durch ihre fantastische Kleidung und ihr komisches Gebahren mit der würdigen Hauptmaske im Gegensatz und ist gleichsam eine Parodie derselben, weshalb sie Chapman auch „mock-masque“ nennt. Ihr Auftreten geschieht maschinenmässig: „the time set for their appearance being expired, they appear to their service of themselves“<sup>1</sup>; oder der Dichter ruft sie, wie Vangoose in Jonsons *Masque of Augurs*, durch ein „Hocos Pocos! paucos palabros!“ herein und fasst die Antimaske ebensowenig künstlerisch auf wie dieser karikierte „projector of masques“, der auf die Frage: „But what has all this to do with our masque?“ antwortet: „O sir, all de better vor an antick-mask, de more absurd it be, and vrom de purpose, it be ever all de better. If it go from de nature of de ting, it is de more art: for dere is art, and dere is nature, yow sall see.“

Jonson bringt in fast allen seinen Masken die Antimaske mit der Fabel, wenn auch nicht immer in organische Verbindung, doch in einen mehr oder minder engen Zusammenhang.<sup>2</sup> Doch geht Gifford zu weit, wenn er sagt (p. LXXIV), dass Jonson, was diese Verbindung anbetrifft, fast allein dastehe; eine ganze Reihe von Maskendichtern wie Campion, Beaumont, Middleton, Browne, Carew, Shirley stehen hierin Jonson nicht nach.

Nur in drei Maskenspielen, „*The Masque of Augurs*“, „*Time Vindicated to Himself*“ und „*Neptune's Triumph*“, hat auch Jonson jenen äusserlichen Constrat angewandt, der jeden Zusammenhang der Antimaske mit der Fabel der Hauptmaske ausschliesst. Jedoch war Jonson weit davon entfernt, dadurch diese Gattung der Antimaske anzuerkennen, vielmehr liegt in den komischen Vorspielen jener drei Masken offenbar die Absicht, die Antimaske, wie sie in demselben auftritt und wie sie in den Maskenspielen anderer Dichter sich des Beifalls des Hofes erfreute, in den Augen der letzteren

<sup>1</sup> Chapmans „*Masque of the Middle Temple and Lincoln's Inn*“.

<sup>2</sup> Er nennt dies in der Vorrede zur „*Masque of Queens*“: „not unaptly sorting with the current and whole fall of the device.“ Auch Beaumont hebt hervor, dass seine Antimaske „preserves the propriety of the device“.



lächerlich zu machen. Und zwar lässt er seinen ironisch-satirischen Spott zuerst an dem Machinisten aus, den er in der Person des schon erwähnten Vangoose auf die Hofbühne brachte. Es kann kaum ein Zweifel darüber sein, dass Jonson in dieser Person seinen Nebenbuhler Inigo Jones karikierte, der sich immer mehr für berechtigt hielt, an der Erfindung und Ausführung der Maskenspiele Antheil zu nehmen, und gerade in demjenigen Theil der Maske dem Dichter seine Autorität aufdrängte, wo er seine Kunst am Meisten zeigen konnte. Er war es, der, um mit Vangoose zu reden, „would bring in some dainty new thing, dat never was, nor never sall be in de rebus natura“; der selbst das Unmögliche möglich macht, wie der Groom sagt, und die Antimaske für die beste hält, die am Dümmden und Zwecklosesten ist.

In „Time Vindicated to Himself and to His Honour“ dagegen trifft der Hieb die Zuschauer, welche in Gestalt von „Eyes, Ears und Nose“ ungestüm etwas zu sehen fordern, „something that is unlawful“, „or unreasonable“, „or impossible“, „let it be uncivil enough, you hit us right“, „and a great noise“, „to little or no purpose“. Doch Fame weist sie zurück:

These are fit freedoms  
For lawless prentices on a Shrove-Tuesday,  
When they compel the Time to serve their riot;  
For drunken wakes, and strutting bear-baitings  
That savor only of their own abuses,

gibt ihnen aber endlich nach, als sie nur „something to make sport“ zu sehen wünschen und gestehen: „We only hunt for novelty, not truth.“ Dass dies auf die Zuschauer abzielt, geht auch daraus hervor, dass Fame nach der Vertreibung jener Personen sagt:

Why now they are kindly used like such spectators,  
That know not what they would have.

Im dritten der oben genannten Maskenspiele endlich stellt sich der Poet, d. h. Jonson selbst, dem Cook, d. h. anderen Maskendichtern oder vielleicht auch wiederum Inigo Jones<sup>1</sup> gegenüber. Der Dichter spricht hier seine Meinung über die Antimaske offen aus, er hält sich nicht für

<sup>1</sup> Die Worte des Kochs in seiner Beschreibung eines master-cook

He is an architect, an enginer,  
A soldier, a physician, a philosopher,  
A general mathematician.

könnten diese Annahme unterstützen.



A worthy part of presentation,  
Being things so heterogen to all device,  
Mere by-works, and at best outlandish nothings.

und überlässt es daher dem Koch Etwas zusammen zu brauen.  
Und was braut dieser zusammen? „Olla podrida.“

Poet. What's that, rotten?  
Cook. O, that they must be.

Letzteres Epitheton seiner Antimaske wiederholt der Koch nochmals:

They must be rotten boiled; the broth's the best on't,  
And that's the dance: the stage here is the charger.

Auf solche Weise also benutzte Jonson die mit der Hauptmaske in keinerlei Zusammenhang stehende Antimaske, um seine verächtliche Meinung von derselben sogar dem sie begünstigenden Hofpublicum gegenüber in satirischer Form kund zu thun.

Die beiden Theile, das komische Vorspiel mit der Antimaske und die Hauptmaske, sind scharf abgegrenzt, und zwar beginnt der zweite Theil oft mit der an die Antimaske gerichteten Aufforderung des Hauptsprechers der Masque zu verschwinden und mit der Ankündigung der Grand Masquers. So ruft in Jonsons „Masque of Oberon“ der eine Waldgott der Antimaske zu:

Give place and silence, you were rude of late;  
This is a night of greatness and of state etc.

Um noch ein anderes Beispiel anzuführen, so gebietet Bellesphorion in Davenants „Britannia Triumphans“ der Antimaske zu verschwinden mit diesen Worten:

Away! Fame, still obedient unto fate,  
This happy hour is called to celebrate,  
Britannocles and those that in this isle  
The old with modern virtue reconcile.  
Away! Fame's universal voice I hear,  
't is fit you vanish quite when they appear.

Gewöhnlich wird die Antimaske als etwas der Feier Unwürdiges gefasst; und wenn auch für den Hof ein Maskenspiel ohne Antimaske unerträglich gewesen wäre, so hielt es der Dichter doch zuweilen für nöthig, die Extravaganzen zu entschuldigen.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> In Jonsons Maskenspiel „Pan's Anniversary“ z. B. sagt der Shepherd zum Presenter der Antimaske: „Faith your folly may deserve pardon, because it has delighted: but beware of presuming etc.“ Vgl. noch „News from the New World in the Moon“ und „The Fortunate Isles“.



Hence, ye profane, far hence away!<sup>1</sup>

oder

Vanish, vanish hence, confusion!<sup>2</sup>

oder

Vanish with thy insolence, thou and thy impostures!<sup>3</sup>

sind die Geheisse, mit welchen die Tänzer der Antimaske und ihre Führer verscheucht werden. Doch manchmal ist schon das blosse Erscheinen eines Gottes, der Glanz des Masquers oder ein Trompetenstoss genügend, um sie hinwegzujagen.<sup>4</sup>

Der Gegensatz, in welchem die beiden Theile der Maske stehen, wird durch alle nur möglichen Mittel hervorgehoben. Wie aus dem Gesagten hervorgeht, sind es besonders die Tänzer, in welchen er zur Anschauung kommt. Sind die Masquers Götter oder Heroen, Ritter oder Söhne des Ruhms und der Tugend, stellen sie überhaupt etwas Hohes und Edles dar, so sind die Tänzer der Antimaske den niedrigen und niedrigsten Sphären entnommen. Schritten dort die Masquers mit Würde und Majestät einher und tanzten ihre feierlich langsamen „measures“, so hüpfen die Anticks in tollen Sprüngen herein und führten mit komischen Geberden ihre wilden Tänze aus. Den Personen ist die Sprache angepasst. Sind die Gesänge der Main Masque ernst und pathetisch, so ist der Dialog der Antimasque lustig und komisch; ergeht man sich dort in idealen Schmeicheleien, so ist hier ein weites Feld für Scherz und Witz, dessen Derbheit oft in seltsamem Contrast mit dem luftigen, idealen Character der Grand Masque steht. Auch ganz äusserliche Mittel halfen dazu, der Hauptmaske mehr Relief zu geben. Vielfach ging die Rede aus der Prosa des Vorspiels in Poesie über<sup>5</sup>; die Musik wurde sanfter, andere In-

<sup>1</sup> Shirleys „Triumph of Peace“ und „Cupid and Death“.

<sup>2</sup> Campions Maske vom 23. Dec. 1613.

<sup>3</sup> Jonsons Maske „Mercury Vindicated from the Alchemists“. Vgl. ausserdem Jonsons Masken: „Love Freed from Ignorance“, „Love Restored“, „The Irish Masque“, „The Vision of Delight“, „Pan's Anniversary“, „Cupid's Banishment“ von Robert White.

<sup>4</sup> Vgl. Jonsons „Masque of Augurs“: „With the opening of the light above and the breaking forth of Apollo they were frightened away and the Main Masque begun.“

<sup>5</sup> Vgl. Jonsons Maskenspiele: „Love Restored“, „The Irish Masque“, „Mercury Vindicated“, „News from the New World“, „The Masque of Augurs“, „Time Vindicated“; Beaumonts und Chapmans Maskenspiele; Shirleys „Triumph of Beauty“; Marstons „Mountebank's Masque“. In einigen Masken besteht das Vorspiel aus Prosa und Versen (vgl. „Pleasure Reconciled“, „Neptune's Triumph“), welche in Carews „Coelum Britannicum“ in



strumente setzten ein, und vor allen Dingen sagt der Wechsel der Scenerie, welche plötzlich ihren ganzen Glanz entfaltet, dass der grosse Augenblick des Erscheinens der Grand Masquers gekommen sei.

Wir haben bei diesem Contrast<sup>1</sup> zwischen Antimaske und Hauptmaske, zwischen dem komischen und dem pathetischen Theil, länger verweilt, weil ein deutscher Gelehrter, Alex. Schmidt, ihn jüngst hat wegleugnen wollen und zwar an einer Stelle, wo man am Wenigsten einen solchen Irrthum, den Jeder, der nur einmal die Jonson'schen Maskenspiele durchblättert hat, widerlegen kann, erwartet haben sollte.<sup>2</sup> Angeblich nämlich auf Jonson'scher Praxis basirend, behauptet er, dass „Maske und Antimaske im Grunde dasselbe seien, nur dass erstere ohne Vermittelung vorgeführt, während die Antimaske erst durch ein dramatisches Vorspiel, welches dann Maske heisse, eingeleitet und motivirt würde“. In Folge dessen leugnet er auch den charakteristischen Unterschied beider; „wo sich beide verbinden“, behauptet er, „vertritt die Maske keineswegs immer den Ernst, die Antimaske den Scherz; es kann ebenso gut umgekehrt, es können beide pathetisch und beide komisch sein.“ Abgesehen von dem Widerspruch, der darin liegt, dass er die Maske zuerst mit der Antimaske im Grunde dasselbe sein und dann das die Antimaske einleitende dramatische Vorspiel sich Maske nennen lässt, beweist die Jonson'sche Praxis und die Praxis aller übrigen Maskendichter das grade Gegentheil von diesen Behauptungen. Alex. Schmidt wird uns kein Jonson'sches Maskenspiel nennen können, in welchem die Hauptmaske komisch ist, wenn er nicht zu der in ihrer Art einzig dastehenden „Masque of Christmas“ seine Zuflucht nimmt,

---

characteristischer Weise so vertheilt sind, dass die Person, welche wir als den Sprecher der Hauptmaske bezeichnet haben, in Versen redet, während der Sprecher der Antimaske seinem Character gemäss seine Scherze in Prosa vorbringt.

<sup>1</sup> Er wird auch von Zeitgenossen betont. Stowe sagt in seinen Annalen bei Gelegenheit einer Beschreibung des Aufzugs aller in der Chapman'schen Maske auftretenden Personen, das Fackellicht habe die Antimaske „as ridiculous“ gezeigt, „as the rest noble“; und der Brief eines Zeitgenossen, der „The Hue and Cry after Cupid“ gesehen hatte, erzählt von den Tänzern der Antimaske: „They acted it very antiquely, before the twelve Signs, who were the Master-maskers descended from the Zodiac, and played their part more gravely.“ (Nichols II, 189.)

<sup>2</sup> Alexander Schmidt, Einleitung zum Sommernachtstraum, Shakespeares dram. Werke, herausg. durch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft, IV, 331.



die eine Ausnahme von der Regel bildet und mit Recht von Nichols eine „antimasquelike performance“ genannt wird.<sup>1</sup> Und nun sollen nach Schmidt gar Thiere in der Grand Masque auftreten!

Ebenso kann die Behauptung, dass beide, Antimaske und Hauptmaske, pathetisch sein könnten, wenn anders Schmidt hier unter Antimaske das Vorspiel versteht, was allerdings bei der vorausgehenden undeutlichen Erklärung nicht ganz sicher ist, nur auf wenigen Ausnahmefällen beruhen. Versteht er unter Antimaske die Tänzer, so ist das durch kein Beispiel zu belegen; die Tänzer der Antimaske bleiben immer „anticks“, sie sind immer grotesk.

Wir werden dadurch zur Besprechung einiger Maskenspiele von Jonson geführt, welche sich aus der Menge der übrigen Dichtungen dieses Namens durch einen eigenthümlichen Character abheben. Es sind dies erstens die eben berührten Ausnahmefälle, welche ganz und gar auf der Eigenthümlichkeit des Dichters, nicht aber auf einer als Regel anerkannten Freiheit, das die Antimaske einleitende Vorspiel bald komisch bald pathetisch darzustellen, beruhen. Wir glauben diese Maskenspiele richtig aufgefasst zu haben, wenn wir in ihnen das Streben des Dichters sehen, die Antimaske der niederen Sphäre, in welcher sie sich bewegte, zu entrücken. Es sind besonders zwei der Jonson'schen Masken, deren Vorspiele nicht einen durchaus komischen Character zeigen, „The Masque of Queens“ und „The Golden Age Restored“, die letztere noch weniger als die erstere, welche von Jonson selbst noch als „a spectacle of strangeness“ bezeichnet wird. Beide Antimasken stehen in einem viel innigeren Verhältniss zur Hauptmaske, als es sonst der Fall ist. Was „The Masque of Queens“ anbetrifft, so sagt Jonson selbst: „I was careful to decline, not only from others, but mine own steps, in that kind“, und er weicht nicht allein darin vom Gebrauch ab, dass er die Antimaske an und für sich dramatisirt, dass er ihre Sprecher und Tänzer in derselben Person vereinigt<sup>2</sup>, sondern vor allen Dingen darin, dass er das Verhältniss der Antimaske zur Hauptmaske zu einem auf den Characteren der beiden Tänzergruppen beruhenden Gegensatz gestaltet. Das Thema des Maskenspiels lautet: „A celebration of honourable

<sup>1</sup> Progresses of K. J. III, 33.

<sup>2</sup> Dasselbe geschieht in „The Masque of Oberon“.



and true Fame, bred out of Virtue.“ Als Gegensatz zu den Repräsentanten des Ruhms lässt er in der Antimaske „The opposites of good Fame“: Ignorance, Suspicion, Credulity etc. auftreten, deren böswillige Absicht es ist „to overthrow the glorious of this night“. Doch vor Fame und Virtue fliehen sie hinweg und letztere beginnt die Hauptmaske mit den Worten:

So should at Fame's loud sound, and Virtue's sight,  
All dark and envious witchcraft fly the light.

In einem gleichen Verhältniss zur Hauptmaske steht die Antimaske in „The Golden Age Restored“, deren einleitende Rede jeder Komik entbehrt. Wohl keines der Maskenspiele Jonsons ist mit solcher Sorgfalt aufgebaut als dieses, in keinem sind die Complimente so glücklich idealisirt, die Motivirung der Tänze so zwanglos dem Gegenstand der Maske selbst entnommen, die Form so makellos, die Lieder so leicht und fliegend, und in keinem anderen hat der poetische Gegenstand die declamatorischen Reden so sehr verdrängt; fast Alles ist Gesang. Mit diesem allen steht die Antimaske und ihre Einleitung in harmonischem Verhältniss; ihre Beziehung zur Hauptmaske ist noch natürlicher als in der „Masque of Queens“, mit der sie den Grundgedanken gemein hat. Auch hier sind es die dem goldenen Zeitalter feindlichen Mächte, das eiserne Zeitalter mit Geiz, Betrug, Verleumdung und anderen Lastern, welche auftreten. Hier wie dort spricht die Führerin

We may triumph together  
Upon this enemy so great etc.

und hier wie dort überwältigt sie eine höhere Macht, das Gute besiegt das Schlechte; sie werden in Bildsäulen verwandelt, und in ähnlicher Weise wie in der vorigen Maske wird eine Verwünschung ausgesprochen:

Die all, that can remain of you, but stone  
And that be seen a while, and then be none!

Indem so Jonson die Antimaske mittelst einer Mässigung oder gar Aufhebung ihres eigentlichen Characters mit der Hauptmaske zu einem harmonischen Ganzen verknüpft und beide in ein durch einen inneren Gegensatz motivirtes feindliches Verhältniss bringt, hat er einen höheren Zweck als den von allen übrigen Maskendichtern verfolgten im Auge. Dieser Zweck war, die Maske nicht nur ein Mittel zum Vergnügen sein zu lassen, sondern auch aus ihr ein Mittel zur Belehrung zu machen. Sie sollte die Trägerin moralischer Wahrheiten sein; nicht nur die Sinne sollen ergötzt werden, auch der Verstand



und das Gemüth sollen nicht leer dabei ausgehen. Das war Jonsons Ideal eines Maskenspiels. Er stellt als die Regel des besten Künstlers hin, „to suffer no object of delight to pass without his mixture of profit and example.“<sup>1</sup> Ja, er geht in seinen Forderungen so weit, dass er verlangt, „besonders diese Aufführungen am Hofe sollten ein Spiegel des menschlichen Lebens sein“, eine Forderung allerdings, der weder er selbst noch irgend ein anderer Maskendichter gerecht wird. Und an derselben Stelle wiederholt er: „they ought always to carry a mixture of profit with them no less than delight.“<sup>2</sup> Hierbei lag nichts näher als das immer wiederkehrende Thema der alten Moralitäten, das ja schon den früheren Masks zuweilen eine moralische Färbung gegeben hatte, den Kampf zwischen Laster und Tugend, zum Muster zu nehmen. In welcher Weise Jonson diesen Streit in dem Maskenspiel zur Anschauung brachte, erhellt aus dem Gesagten; die Antimaske stellt das Laster dar, während die Hauptmaske die Tugend repräsentirt, und das Gute siegt über das Böse.

Aber der Hof war wenig geneigt, Moralpredigten anzuhören, am Allerwenigsten, wenn sie in der Form von Maskenspielen gehalten wurden. Jonson musste, wenngleich er in seinem Bestreben, das Nützliche mit dem Angenehmen zu verbinden, vorerst noch nicht nachliess, doch darauf bedacht sein, die Art und Weise, in der er es that, abzuändern. Er musste, um seinen Zuschauern nicht langweilig zu werden, der Komik, die von Anfang an ein Recht auf die Antimaske hatte, einige Zugeständnisse machen. Dies that er in den Maskenspielen „Love Freed from Ignorance and Folly“ und „Pleasure Reconciled to Virtue“, deren Titel allein uns weitere Auslassungen über ihre moralische Tendenz ersparen, während in „The Masque of Oberon“, „The Masque of Lethe“ und „The Vision of Delight“ die Moral schon sehr in den Hintergrund tritt.

Die in diesen Maskenspielen zu verschiedenen Zeiten gemachten Versuche Jonsons, den moralisirenden Character der Maske mit Hülfe der Komik seinen Zuschauern angenehm zu machen, konnte er jedoch auf die Dauer nicht fortsetzen. Das Verlangen des Hofes nach lustigen, unsinnigen Antimasken und nach witziger Rede wurde von kleineren Dichtern genährt,

<sup>1</sup> Vorrede zur „Masque of Queens“.

<sup>2</sup> Vorrede zu „Love's Triumph“.



welche den Adel mit Masken zu versehen hatten und, wenig bekümmert um den dichterischen und künstlerischen Werth ihrer Machwerke, die Antimaske in ihrem ursprünglichen Character pflegten. „The more ridiculous, the more pleasant“ war die Parole am Hofe, und Jonson war gezwungen, ihr zu folgen.

Aber auch in der durchaus komischen Haltung des Vorspiels hat Jonson vor den übrigen Maskendichtern viel voraus. Er konnte sich nun einmal nicht dazu hergeben, ein nur die Sinne befriedigendes Schaustück zu schreiben; den Nutzen, welchen er der Maske durch die Moral zu verleihen suchte, ersetzte er jetzt durch die Satire.

In der Satire liegt ja Jonsons Kraft als Dramatiker; in seinen Lustspielen ist er der Verbesserer der Sitten und der Verspotter der Narrheiten seiner Zeit; was Wunder also, wenn er auf diesem ihm so heimischen Felde auch in dem Maskenspiel Erfolg zu erringen versuchte und sicherlich errang.

Wir haben schon an einer anderen Stelle gezeigt, wie er die Antimaske durch sich selbst persiflirte und sich nicht scheute, die Kunst des Architecten zu verspotten und selbst den Geschmack seiner Zuschauer lächerlich zu machen. Schon im Jahre 1611 gab er dem komischen Vorspiel einen satirischen Anstrich. In dem als Cupido verummten Plutus des Maskenspiels „Love Restored“ ist der Puritaner, dem die Masken ein Gräuel waren, nicht zu verkennen.<sup>1</sup> Seine Sprache ist ganz die jener Eiferer: „Let them embrace more frugal pastimes. Why should not the thrifty and right worshipful game of Post and Pair content them; or the witty invention of Noddy, for counters; or God make them rich at the tables? but masquing and revelling! Were not these ladies and gentlewomen more housewifely employed etc.“

In „Mercury Vindicated from the Alchemists“ schildert Mercur in komischer Rede das Treiben der Alchemisten, deren Betrügereien der Dichter schon in einem Lustspiel gegeißelt hatte. In „News from the New World Discovered in the Moon“ lässt uns der Dichter einen Blick

---

<sup>1</sup> Bekanntlich verlieh William Prynne in seinem Histriomastix dem puritanischen Eifer gegen das Theater Ausdruck. Besonders wendet er sich gegen die Masques, in welchen das Auftreten von Frauen mit den stärksten Worten (women actors are notorious whores) gerügt wird, was ihm eine unmenschlich grausame Strafe zuzog. Vgl. The Dramatic Works of Davenant. Lond. 1872. Vol. I p. 284.



in die Anfänge des Zeitungswesens in England thun, dessen Hauptrepräsentanten auf die Bühne gebracht werden. Da ist der Buchdrucker, der immer nach Neuigkeiten jagt, gleichviel ob sie wahr oder falsch sind, der die unglaublichsten „Enten“ erfindet, „conundrums of the Serpent in Sussex, or the witches bidding the devil to dinner at Derby“, und alle zehn Jahre seine Neuigkeiten frisch aufischt. Da ist zweitens der „Factor of News“, der Neuigkeitsagent, der alle Grafschaften Englands mit den neuesten Nachrichten versorgt, wöchentlich tausend Briefe schreibt, überall Correspondenten hat und nächstens einen „Staple for News“ errichten will; der den Drucker beneidet und behauptet, gedruckte Neuigkeiten wären keine Neuigkeiten, worauf ihm dieser boshaft erwidert, viele Leute glaubten nur Gedrucktes. Zu diesen beiden würdigen Vertretern der Presse gesellt sich der Chronicler, der sich mit seinem Verleger schon über die Dicke seines Buches abgefunden hat und jetzt, da er noch zehn Buch Papier vollzuschreiben hat, um Neuigkeiten verlegen ist.

Haben wir schon in Vangoose und vielleicht auch in dem Cook der Maske „Neptune's Triumph“ eine bestimmte Person erblicken zu müssen geglaubt, so ist dies auch der Fall in dem Chronomastix des Maskenspieles „Time Vindicated to Himself“. Gifford meint zwar, Chronomastix sei der Typus der damals so zahlreichen Pasquillanten, aber aus dem Namen selbst und nicht weniger aus dem ganzen Vorspiel der Maske geht hervor, dass unter diesem Chronomastix kein anderer gemeint sein kann als George Wither, der Verfasser von „Abuses Stript and Whipt“, einer beissenden Satire, welche 1613 veröffentlicht wurde<sup>1</sup> und ein Jahr vor der Aufführung unserer Maske von Neuem unter den gesammelten Gedichten Withers erschien.<sup>2</sup> Wither griff natürlich hauptsächlich die Grossen an, und Jonson war sicher, deren Beifall zu ernten, wenn er vor ihnen den Satiriker lächerlich machte. Mit scharfer Ironie schildert Jonson das grosse Ansehen, welches der Chronomastix unter den niederen Klassen der Stadt geniesst:

When have I walked the streets, but happy he  
That had the finger first to point at me,  
Prentice or journey man. The shop doth know it,  
The unlettered clerk, major and minor poet!

<sup>1</sup> Vgl. Nichols' Progresses of King James I. IV, 802 und Ward I, 593.

<sup>2</sup> Vgl. Morley, A First Sketch of English Literature p. 531.



The sempster hath sat still as I passed by,  
 And dropt her needle! fish-wives stayed their cry!  
 The boy with buttons, and the basket-wench,  
 To vent their wares into my works do trench!  
 etc.

Solche sind seine Anbeter, aber der wahre Ruhm weist ihn ab:

Away, I know thee not, wretched impostor,  
 Creature of glory, mountebank of wit,  
 Self-loving braggart, Fame doth sound no trumpet  
 To such vain empty fools etc.

In dem Vorspiel zu „The Fortunate Isles“ endlich wird der ganze Blödsinn der Brüder vom Rosenkreuz an das Licht der Hofbühne gezogen. Merefool, ein Jünger dieses Ordens, hat trotz aller Anstrengungen noch keine Vision gehabt und wird von Jophiel, einem Luftgeist, zum Besten gehabt.

Einige Worte über die Scenerie werden nicht überflüssig sein. Wir haben schon darauf hingewiesen, welchen bedeutenden Antheil sie an dem Erfolg eines Maskenspiels hatte. Wir wollen hier nicht näher auf die Art der scenischen Vorrichtungen eingehen, aber der Zusammenhang zwischen Scenerie und Spiel und andererseits die Thatsache, dass das englische Volkstheater seine ersten scenischen Requisiten der Hofbühne entnahm, lassen wenigstens einige Worte über diesen Hauptfactor der Maske gerechtfertigt erscheinen.

Die Fortschritte der decorativen Kunst der englischen Hofbühne sind mit dem Namen des Architecten Inigo Jones verknüpft. Die allmählich zunehmende Anwendung dieser Kunst in den Maskenspielen, ihre Vervollkommnung und der wachsende Einfluss ihres Hauptvertreters sind eines durch das andere bedingt. Wir bemerken einen immer häufiger werdenden Scenenwechsel, der hauptsächlich durch die vermehrte Zahl der Antimasken gefördert wurde, weshalb denn auch Inigo Jones gerade diesen Theil des Maskenspiels im Interesse seiner Kunst auszudehnen suchte.

Bewegliche Scenerie, wie wir sie jetzt haben, Coulissen, wurden nicht verwendet. Von einer eigentlichen Verwandlung der Scenerie scheint vor den 30er Jahren nicht die Rede gewesen zu sein, sondern es wurde nur eine andere Hinterwand, „prospect“, eingeschoben<sup>1</sup> oder ein Vorhang, „travers“, der

<sup>1</sup> Vgl. Jonsons „Neptune's Triumph“; Campions „The Lord's Masque“.



ebenfalls als Hintergrund gedient hatte, hinweggezogen, wodurch die neue Scenerie enthüllt wurde. Das Letztere geschah fast in jeder Maske, weil hinter diesem Vorhang in der Regel die Masquers versteckt waren. Eigenthümlich ist die Zweitheilung der Scenerie. In diesem Falle waren zwei „traverses“ über einander angebracht, von denen die untere zuerst hinweggezogen wurde, während der Fall der zweiten erst später den oberen Theil der Scenerie sichtbar werden liess.<sup>1</sup> Dies Mittel wurde hauptsächlich angewandt, wenn Götter in Wolken erscheinen sollten. Erst später, besonders aber in den Davenant'schen Masken, scheint die Beschreibung der Scenerie keinen Zweifel zu lassen, dass eine wirkliche Verwandlung stattfand. Welche Effecte wusste da Inigo Jones hervorzurufen! Ein gewaltiger Berg stieg aus der Erde hervor und versank dann wieder; „this strange spectacle gave great cause of admiration, but especially how so huge a machine, and of that great height, could come from under the Stage, which was but six foot high.“<sup>2</sup>

Wir könnten eine grosse Reihe von Masken aufzählen, in welchen die Scenerie von einem Berg, der ja schon in den alten Disguisings eine grosse Rolle gespielt hatte, gebildet wird; auch Wald war sehr beliebt, dessen Darstellung einmal so künstlich war, dass Browne sagt: „Had there been a grove like that in the open plaine, birds would have been faster drawne to that than to Zeuxis grapes.“<sup>3</sup> Der Glanzpunkt der Scenerie war immer der Platz, wo die Masquers sassen. Bald waren sie in einen Berg eingeschlossen, der sich plötzlich öffnete, bald sassen sie auf dem Berge in einer Laube, bald in einer grossen Kugel oder in Höhlen, bald stiegen sie auf Wolken hernieder.

Um einen Begriff von den Dimensionen der Scenerie zu geben, führen wir an, dass in Marstons Maske vom Jahre 1607 auf einem Berg im Gipfel einer Eiche ein Adler sass, der gross genug war, um unter seinen Flügeln die auf acht Thronen sitzenden Masquers zu bergen.<sup>4</sup> In „The Masque of Flo-

<sup>1</sup> The Scene was divided into two parts from the rooffe to the floore, the lower part being first discovered.... The upper part of the scene was discovered by the sodaine fall of a curtaine. Campion, „The Lord's Masque“, Nichols II, 558. Vgl. noch Beaumonts Maske.

<sup>2</sup> „Coelum Britannicum“ von Carew. The Poems of Thomas Carew ed. W. C. Hazlitt p. 228.

<sup>3</sup> Works III, 133.

<sup>4</sup> Nichols II, 148.



wers“ war die Laube der Masquers, welche auf einem in Absätzen aufsteigenden Berge stand, 33 Fuss lang und 21 Fuss hoch<sup>1</sup>, und die Kugel, in welcher die Masquers in Jonsons „Hue and Cry after Cupid“ Platz genommen hatten, hatte einen Durchmesser von 18 Fuss.<sup>2</sup>

Die Stellung, welche die Dichter dem decorativen Prunke und dem Hofarchitecten gegenüber einnahmen, war sehr verschieden. Jonson war zu sehr von seinem hohen Dichterberuf erfüllt, als dass er nicht mit Verachtung auf „the bodily part“ herabgesehen hätte, er, der dem Maskenspiele die Seele einhauchte. Mit welchen schwungvollen Worten spricht er von dem Unvergänglichen dieser Aufführungen: „It is a noble and just advantage that the things subjected to understanding have of those which are objected to sense; that the one sort are but momentary and merely taking, the other impressing and lasting: else the glory of all these solemnies had perished like a blaze and gone out in the beholder's eyes. So short lived are the bodies of all things, in comparison of their souls.“<sup>3</sup> Hören wir dagegen Samuel Daniel, der auch hier wieder in bemerkenswerthem Gegensatz zu Jonson steht: „In these things wherein the only life consists in shew, the arte and invention of the Architect gives the greatest grace, and is of most importance; ours the least part, and of least note in the time of performance thereof; and therefore have I interserted the description of the artificiall part, which only speaks Master Inigo Jones.“<sup>4</sup>

Der Streit zwischen Jonson und Jones ist schon einige Male dargestellt worden<sup>5</sup>, so dass wir hier nicht des Näheren darauf zurück zu kommen brauchen. Der Grund desselben lag, wie schon angedeutet, in dem immer mehr anwachsenden Uebergewicht der Scenerie über die Dichtung; die Ursache des offen ausbrechenden Streites gab die Maske „Chloridia“, auf deren Titelblatt zu lesen stand: „The Inventors Ben Jonson, Inigo Jones.“ Nichts illustriert die Wichtigkeit der scenischen Kunst und ihres Meisters besser, als die Forderung des letzteren, seinen Namen

<sup>1</sup> Nichols II, 735.

<sup>2</sup> Works III, 40.

<sup>3</sup> Vorrede zu „Hymenaei“.

<sup>4</sup> Nichols II, 348.

<sup>5</sup> Siehe K. Elze, Abhandlungen p. 143 fg.; Life of Inigo Jones ed. Peter Cunningham. Printed for the Shakespeare Society 1848. — Works of Davenant II, 247.



vor den des Dichter gestellt zu sehen. Und dass der anmaassende Architect bald der „Dominus Do-all“ war, als welchen ihn Jonson in „The Tale of a Tub“ auf die Bühne brachte, bezeugten, wenn es nichts anderes thäte, die Titelblätter der Masken Davenants: „By Inigo Jones, Surveyor of his Majesties Workes and William Davenant, her Majesties Servant.“

Die natürliche Folge des übermässigen äusseren Glanzes war die Vernachlässigung des inneren Werthes.

Painting and carpentry are the soul of the masque! ruft Jonson in seiner „Expostulation with Inigo Jones“ aus, und in Shirleys Drama „The Royal Master“ (II, 1) giebt Bombo eine Schilderung des jämmerlichen Zustandes der damaligen Maskenspiele:

I do not say, I'll write one, for I have not  
My writing tongue, though I could once have read:  
But I can give, if need be, the design,  
Make work among the deal boards and perhaps  
Can teach them as good language as another  
Of competent ignorance.<sup>1</sup> Things go not now  
By learning; I have read, 'tis but to bring  
Some pretty impossibilities for antimasques,  
A little sense and wit disposed with thrift  
With here and there a monster to make laugh.  
For the grand business, to have Mercury  
Or Venus dandiprat, to usher in  
Some of the gods, that are good fellows, dancing  
Or goddesses; and now and then a song,  
To fill a gap: a thousand crowns, perhaps,  
For him that made it, and there's all the wit.

Die sinnliche Richtung, welche die Maske einschlug, bedeutete aber nicht nur den Verfall dieser höfischen Dramen, mit ihr hing auch das Sinken des nationalen Theaters eng zusammen. Mit der Uebertragung der Decorationen der Hofbühne auf die Volksbühne brachte man auf diese auch den Sinnenkitzel und die Sittenlosigkeit der Bühne von Whitehall, gewöhnte man das Publicum, an äusserem Glanz mehr Gefallen zu finden als an dem inneren Gehalt, und, was das Schlimmste war, erstickte man die dramatische Poesie unter der Ueberladung von Costümen und Decorationen.<sup>2</sup> Wenn aber

<sup>1</sup> „Or to make boards to speak! there is a task!“ Jonson, Expostulation.

<sup>2</sup> Flecknoe schreibt in seinem etwa 1660 erschienenen „Discourse of the English Stage“: Now for the difference betwixt our theaters and those



v. Friesen<sup>1</sup> Jonson für den Verfall der englischen Bühne mit verantwortlich macht, so richtet er seinen Vorwurf an die falsche Adresse. Jonson war vielleicht der einzige Maskendichter, der durch die Maske einen höheren Zweck zu erreichen suchte, als das blosse Vergnügen einer Stunde, und der den Uebergriffen des Decorateurs in das Gebiet des Dichters am Eifrigsten steuerte. Der Vorwurf trifft seine Nachfolger und viele seiner Zeitgenossen, hauptsächlich aber, sollten wir meinen, Inigo Jones.

Dagegen tragen wir kein Bedenken v. Friesen darin beizupflichten, dass auch die weniger leidenschaftlichen Puritaner, deren eifrige Gesinnungsgenossen schon lange die Bühne bekämpften, von dieser abwendig gemacht wurden, als sie, von der Hofbühne angesteckt, zur Sittenverderberin wurde; dass die Unzufriedenheit dadurch gemehrt und die Spannung zwischen dem Hof, der das Theater begünstigte, und dem Theile des Volkes, der es verabscheute, immer grösser wurde.

Merkwürdig ist es, dass die letzte am Hofe Karls I. im Jahre 1639 am 21. Januar aufgeführte Maske die Revolution anticipirt. Es scheint, als ob das Maskenspiel den Zweck gehabt habe, einerseits den König zu beruhigen, indem man ihm die grössten Schmeicheleien sagte, und andererseits das aufgeregte Volk zu besänftigen, indem man den König als „Philogenes or Lover of his people“ agiren liess. Mit Sturmessausen wüthet Zwietracht, eine Furie, über die Bühne, doch Wisdom, i. e. der König, besänftigt den Sturm, Eintracht und der gute Genius Englands ziehen ein; sie ermuntern das Volk zu allerlei Vergnügen, und dieses tritt selbst als „Chorus of the beloved People“ auf und singt Lob und Preis dem König.

Doch die Furie der Revolution war nicht mit Hoffesten zu bändigen. Sie brach wüthend los, und der König schritt durch denselben Saal, in dem er als Besänftiger des Volkes im Taumel eines Maskentanzes aufgetreten war, zum Schaffot.

---

of former times they were but plain and simple, with no other scenes nor decorations of the stage, but only old tapestry, and the stage strewed with rushes (with their habits accordingly), whereas ours now for cost and ornament are arrived at the height of magnificence, but that which makes our stage the better, makes our playes the worse perhaps, they striving now to make them more for sight, than hearing. *The English Drama and Stage under the Tudor and Stuart Princes.* Ed. W. C. Hazlitt, Roxburghe Library 1869. p. 280.

<sup>1</sup> Ben Jonson. Eine Studie von H. Freih. v. Friesen. *Shakespeare-Jahrbuch* X, 149.



Mit dem Hofe verschwand auch die Maske. Hätte sie länger gelebt, so würden wir ohne Zweifel einen noch tieferen Fall in ihrer Geschichte zu verzeichnen haben.

Wenige Jahre nach der Restauration, wie Gifford angiebt<sup>1</sup>, versuchte Karl II. mit der von Crowne verfassten Maske „Calisto“ die alten Weihnachts- und Fastnachtsfestlichkeiten wieder aufzufrischen. Aber der Versuch misslang.

Später haben sich noch zuweilen Dichter an den Maskenspielen versucht. Drydens „Secular Masque“, welche dem am 25. März 1700 aufgeführten Drama Fletchers „The Pilgrim“ als Vorspiel diente<sup>2</sup>, bewahrt noch am Meisten die Form seiner Vorbilder, während Congreves Maskenspiel „The Judgement of Paris“<sup>3</sup> wegen des Fehlens der Masquers die Bezeichnung Masque kaum verdient, und die von Thomson und Mallet gemeinschaftlich verfasste „Masque of Alfred“<sup>4</sup> jegliche Aehnlichkeit mit dem, was früher Masque genannt wurde, verloren hat.

In einem Nachtrag sei es uns gestattet noch Einiges über Acteure, Ort und Zeit der Aufführung zu sagen.

Die Darsteller waren zweierlei Art; die Masquers und wahrscheinlich auch die redenden Personen der Hauptmaske wurden von den Herren und Damen des Hofes dargestellt, wobei sich hauptsächlich die vier Inns of Court hervorthaten; der König oder die Königin führten oft selbst die Masquers an. Dagegen traten in der Antimaske und dem komischen Vorspiel, d. h. sowohl als Tänzer als auch als Sprecher, professionelle Tanzkünstler und Schauspieler auf.<sup>5</sup> In den Häusern

<sup>1</sup> Works of B. Jonson p. LXXIV.

<sup>2</sup> The Dramatic Works of John Dryden ed. W. Congreve. 1725. VI, 501. Vgl. Ward II, 202.

<sup>3</sup> The Dramatic Works of Wicherley, Congreve and Farquahr ed. Leigh Hunt. p. 289.

<sup>4</sup> The Works of James Thomson ed. Patrick Murdoch. Lond. 1787. II, 91.

<sup>5</sup> Vgl. Jonsons Maskenspiel „The Fortunate Isles“. Merefool bewundert die von Jophiel citirte Antimaske:

I do like their shew  
And would have thanked them, being the first grace  
The company of the Rosy-cross hath done me.

Jophiel. The company o'the Rosy cross, you widge on,  
The company of the players!

Ausnahmen kamen vor. So rühmt sich Daniel, dass in seiner Maske „Tethys' Festival“ keine Schauspieler mitgewirkt haben: „And in all these



des Adels wurden diese zuweilen durch die Dienerschaft ersetzt.

Die Torch-bearers, welche wie auch oft der Chor zu einem integrierenden Theile der Maske geworden waren, scheinen nicht immer aus den adligen Kreisen genommen worden zu sein; wenn es geschieht, wird es besonders hervorgehoben.<sup>1</sup>

Die vom Hof veranstalteten Maskenspiele wurden im Banqueting-House in Whitehall aufgeführt. Dieser Theil des königlichen Palastes war 1607 renovirt und zum Theil neu gebaut worden<sup>2</sup>, brannte aber im Jahre 1619 ab<sup>3</sup>, und wurde hierauf von Inigo Jones neu errichtet und im Jahre 1622 beendet.<sup>4</sup>

Bei Gelegenheit der Aufführung von Masken war die grosse Halle so eingerichtet, dass an dem einen Ende der „State“, d. h. die Sitze für den König und die Königin, sich befanden, während an den beiden Seitenwänden bis zur Bühne Gerüste mit Sitzen für die übrigen Zuschauer errichtet waren.<sup>5</sup> Am anderen Ende des Saales war die Bühne, deren Höhe von Davenant auf sechs Fuss angegeben wird.<sup>6</sup> Vor dieser Hauptbühne, auf welcher das eigentliche Spiel vor sich ging, war eine niedrigere aufgeschlagen, auf welcher die Tänze aufgeführt wurden<sup>7</sup>, und wohin die Masquers auf einer in der Mitte oder auf zwei an beiden Seiten der höheren Bühne angebrachten Treppen hinunterstiegen.<sup>8</sup>

Die Einfassung der Bühne bestand bei der Aufführung eines Maskenspiels Campions im Jahre 1613 aus einem Triumphbogen<sup>9</sup>, während sonst die Beschreibung des Prosceniums da-

---

shews, this is to be noted, that there were none of inferior sort mixed among these great personages of state and honour (as usually there have been) but all was performed by themselves with a due reservation of their dignity. And for those two which did personate the Tritons (diese sind die Sprecher der Antimaske) they were gentlemen known of good-worth and respect.“ Nichols II, 350.

<sup>1</sup> Vgl. Jonsons „Masque of Beauty“ und Carews „Coelum Britannicum“.

<sup>2</sup> Nichols II, 155.

<sup>3</sup> Ibid. III, 523.

<sup>4</sup> Life of Inigo Jones by Cunningham p. 21.

<sup>5</sup> Vgl. Campions Masques von 1607 und 1613. Nichols II, 107 und 708; Shirleys „Triumph of Peace“. Works VI, 261.

<sup>6</sup> „Temple of Love“, Works I, 287. „Les Triumphe du Prince d'Amour“, I, 329.

<sup>7</sup> Cf. Campions Maske von 1607. Nichols II, 107.

<sup>8</sup> Nichols II, 108; Shirleys „Triumph of Peace“, Works VI, 261; Davenants „Britannia Triumphans“, Works II, 225.

<sup>9</sup> Nichols II, 708.



hin lautet, dass zu beiden Seiten stehende Säulen oder auch in Form einer Laube verschlungenes Laubwerk die Bühne einfasste, worüber ein Fries ruhte, auf welchem gewöhnlich der Titel des Maskenspiels stand. Das Ganze war noch mit Draperien, Statuen und allegorischen Figuren geschmückt, welche auf das aufzuführende Spiel Bezug hatten.<sup>1</sup> Das Proscenium war also bei jeder Maskenaufführung ein anderes.

Schon bei Besprechung der alten *Disguisings* und *Masks* hoben wir hervor, dass dieselben fast ausschliesslich Weihnachts- und Fastnachtsfestlichkeiten waren. Auch die *Masques* lassen noch an der Zeit ihrer Aufführung ihren Ursprung erkennen,

at most but twice a year

In their most glorious shapes do they appear.<sup>2</sup>

Die grösste Zahl der uns bekannten Maskenspiele wurden in der Zeit von Weihnachten bis zum Dreikönigsabend und von Anfang Februar bis zu Fastnacht aufgeführt, und zwar wurde die Weihnachtsmaske oft zur Carnevalszeit wiederholt. Die Macht der Gewohnheit war bei dem König in diesen Dingen so gross, dass im Jahre 1619, trotzdem dass das Banquetting-House niedergebrannt und mit ihm die für das Maskenspiel vorbereiteten Requisiten vernichtet waren, und die Königin am Tode lag, Jacob I. dennoch darauf bestand, dass die Maske zu Fastnacht vor sich ginge.<sup>3</sup> Nur vier der uns bekannten Aufführungen fallen nach Fastnacht, von denen jedoch nur eine einzige, „*Tethys' Festival*“, am Hofe stattfand. Besonders waren es festliche Gelegenheiten, wie der Besuch der Königin auf dem Landsitze eines Lords, welche mit Masken gefeiert wurden, auch wenn die Saison schon vorüber war<sup>4</sup>; ein Maskenspiel war eben die einer Königin würdigste Feier. Hochzeiten in Adelsfamilien mögen auch oft mit Masken gefeiert worden sein, auch wenn sie nicht in die Maskensaison fielen; am Hofe jedoch und in den höchsten adligen Kreisen, an deren Festen

<sup>1</sup> Das erste Beispiel eines solchen Prosceniums findet sich bei der Aufführung von „*Tethys' Festival*“ von Daniel im Jahre 1610. Vgl. noch Davenants Beschreibung der Bühne, *Works* I, 287 und 329; II, 225 und 303; Shirley's *Works* VI, 261. Carew's *Works* p. 197; Jonsons Maskenspiel „*Chloridia*“.

<sup>2</sup> Epilog zu Middletons Maskenspiel „*The World Tost at Tennis*“. *Works* V, 201.

<sup>3</sup> Vgl. Nichols III, 527.

<sup>4</sup> Vgl. Campions Maskenspiel vom 28. April 1613; auch „*Cupid's Banishment*“ von Robert White, 4. Mai 1617.



der Hof Theil nahm, scheint eine Hochzeit erst dann die rechte Weihe empfangen zu haben, wenn sie gerade zur Zeit der Maskenaufführungen begangen wurde. So wurde die Vermählung des Pfalzgrafen Friedrich mit der Prinzessin Elisabeth im Jahre 1613 durch drei am 14., 15. und 20. Februar aufgeführte Maskenspiele gefeiert<sup>1</sup>; die des Grafen Essex mit Lady Francis, der Tochter des Grafen von Suffolk, am 5. Januar 1606 mit Jonsons „Hymenaei“ etc.<sup>2</sup>

Wir lassen hier ein Verzeichniss sämtlicher uns bekannter Maskenspiele in chronologischer Reihenfolge folgen.

The Vision of the Twelve Goddesses presented in a Maske the eight of January 1603—4 at Hampton Court, by the Queene's Most Excellent Majesty and her Ladies by Samuel Daniel. Nichols' Progresses of King James I. London 1828. I, 305.

The Masque of Blackness: personated at the Court of Whitehall, on the Twelfth-Night 1605—6. By Ben Jonson. Works of Ben Jonson ed. Cunningham III, 3.

Hymenaei: or the Solemnities of Masque and Barriers magnificently performed on the eleventh and twelfth nights from Christmas 1606 at Court; to the auspicious celebrating of the Marriage-union between Robert, Earle of Essex, and Lady Francis, second daughter of the most noble Earle of Suffolke, by Ben Jonson. Works III, p. 18.

A Maske presented before the King's Majestie at Whitehall on the Twelfth Night last (1606—7) in honour of the Lord Hayes and his Bride etc. Invented and set forth by Thomas Campion, Doctor of Phisicke. Nichols II, 105.

The Lorde and Ladye Huntingdon's Entertainment of their Right Noble Mother Alice, Countesse Dowager of Derby, the firste Night of her Honor's Arrival at her House of Ashby, August 1607. By John Marston. Nichols II, 145.

The Hue and Cry after Cupid. The Description of the Masque with the Nuptial Songs celebrating the happy marriage of John Lord Ramsay, Viscount Hadington, with the Lady Elizabeth Ratcliffe, daughter to the Right Honourable Robert Earl of Sussex, on the Shrove - Tuesday at Night 1608. By Ben Jonson. Works III, 36.

The Queen's Second Masque, which was of Beauty presented in the same Court at Whitehall, on the Sunday night after the Twelfth-night 1608—9. By Ben Jonson. Works III, 10.

<sup>1</sup> Es waren dies „The Lord's Masque“ von Th. Campion, „The Masque of the Middle Temple and Lincoln's Inn“ von Chapman und „The Masque of the Inner Temple and Gray's Inn“ von Beaumont.

<sup>2</sup> Vgl. noch Jonsons „Hymenaei“; Campions Maskenspiele vom 6. Januar 1607 und 26. December 1613; The „Masque of Flowers“ von Twelfth Night 1614.



The Masque of Queens. Celebrated from the House of Fame, by the Queen of Great Britain, with her Ladies, at Whitehall, February 2. 1609. By Ben Jonson. Works III, 44.

Tethys' Festival, or the Queen's Wake. Celebrated at Whitehall, the fifth day of June 1610. Devised by Samuel Daniel, Nichols II, 346.

The Masque of Oberon von Ben Jonson. Aufgeführt am 1. Januar 1610—11. Works III, 72. Vgl. Nichols II, 375.

Love Freed from Ignorance and Folly von Ben Jonson. Aufgeführt zu Weihnachten 1610—11. Works III, 79. Vgl. Collier I, 362.

Love Restored, in a masque at Court, by Gentlemen, the King's Servants. Von Ben Jonson. Aufgeführt 1610—11. Works III, 83.

A Maske presented in the Banquetting-Roome at Whitehall on Saint Stephen's Night last (1613) at the Marriage of the Right Honorable the Earle of Somerset and the Right Noble the Lady Frances Howard. Written by Thomas Campion. Nichols II, 707.

The Lord's Maske presented in the Banquetting House on the Marriage of the High and Mightie Count Palatine and the Royally-Descended the Ladie Elizabeth on Shrove-Tuesday February 14. 1612—13. By Th. Campion. Nichols II, 554.

The Masque of the Inner Temple and Gray's Inn, Gray's Inn and the Inner Temple, presented before his Majesty, the Queen's Majesty, the Prince, Count Palatine and the Lady Elizabeth their Highnesses, in the Banquetting House at Whitehall on Saturday the 20th of February 1612—13. By Francis Beaumont. The Dramatic Works of Ben Jonson and Beaumont and Fletcher ed. London 1811. IV, 569.

The Mask of the Middle Temple and Lincoln's Inn by George Chapman, as it was performed before the King, at Whitehall on Shrove Munday at night, being the 15 of February 1613 etc. The Works of George Chapman: Plays. ed. Richard Herne Shepherd. Lond. 1874. p. 341.

The Late Royal Entertainment, given by the Right Honorable the Lord Knowles, at Cawsome House near Redding to our most gracious Queene, Queene Anne in her progresse towards the Bathe upon the seven and eight and twentieth Dayes of April 1613. Written by Thomas Campion. Nichols II, 630.

The Irish Masque at Court, by Gentlemen, The King's Servants. Von Ben Jonson. Nach Ward 1613 aufgeführt. Works III, 92. Vgl. Ward I, 593.

The Masque of Flowers by the Gentlemen of Graie's Inn, at the Court of Whitehall in the Banquetting House upon Twelke Night 1613—14 etc. Verfasser nicht genannt. Nichols II, 735.

Mercury Vindicated from the Alchemists at Court. By Gentlemen, the King's Servants. 1614? Von Ben Jonson. Works III, 96.

The Golden Age Restored. In a Masque at Court 1615, by the Lords and Gentlemen, the King's Servants. Von Ben Jonson. Works III, 101.



Christmas his Masque: as it was presented at Court, 1616. Von Ben Jonson. Works III, 104.

Cupid's Banishment, a Masque presented to her Majesty by younge gentlewomen of the Ladies' Hall, Deptford at Greenwich the 4th of May 1617, by Robert White. Nichols III, 283.

The Vision of Delight presented at Court in Christmas 1617. Von Ben Jonson. Works III, 115.

The Mountebanks' Masque by John Marston as it was performed at the Court 16 February 1617—18. Inigo Jones; A Life of the Architekt by Peter Cunningham. Printed for the Shakespeare Society 1848. p. 111.

The Masque of Lethe, a Masque presented in the house of the Right Honourable the Lord Hay, by divers of noble quality his friends; for the entertainment of Monsieur le Baron de Tour, Extraordinary Ambassador for the French King, on Saturday, February 22 1617—18. Von Ben Jonson. Works III, 111.

Pleasure Reconciled to Virtue: a Masque, as it was presented at Court before King James. Von Ben Jonson. Aufgeführt Twelfth Night 1617—18.<sup>1</sup>

The Inner-Temple Masque, or Masque of Heroes. Presented (as an Entertainment for many worthy Ladies) by Gentlemen of the same Ancient and Noble House. Tho. Middleton. 1619? The Works of Thomas Middleton ed. Alex. Dyce, Lond. 1840. V, 135.

A Courtly Masque. The Device called The World Tost at Tennis, As it has beene divers times presented to the Contentment of many Noble and Worthy Spectators: By the Prince his Servants. Invented and set downe by Tho. Middleton and William Rowley, Gent. 1620? Works of Middleton V, 157.

News from the New World Discovered in the Moon. A Masque, as it was presented at Court before King James 1620. Von Ben Jonson. Works III, 135.

A Masque of the Metamorphosed Gipsies as it was thrice presented to King James, first at Burleigh-on-the-Hill, next at Belvoir, and lastly at Windsor. 1621. V. B. Jonson. Works III, 140.

The Masque of Augurs with the several Antimasques. Presented on Twelf-night 1622—23. Von Ben Jonson. Works III, 161.

Time Vindicated to Himself and to his Honours in the presentation at Court on Twelfth-Night 1623—24. Von Ben Jonson. Works III, 169.

Neptune's Triumph for the Return of Albion. Celebrated in a Masque at the Court on the Twelfth-night 1624. Von Ben Jonson. Works III, 177.

Pan's Anniversary; or The Shepherd's Holyday. As it was pres. at Court before King James. 1625. Von B. Jonson. Works III, 184.

The Fortunate Isles and their Union. Celebrated in a Masque designed for the Court, on the Twelfth-night 1626. Von Ben Jonson. Works III, 190.

<sup>1</sup>) Das Datum der Aufführung dieser Maske ist erst mit Hülfe Orazio Businos Anglipotrida festgestellt worden. Vgl. Harrisons Description of England, ed. Furnivall, p. 56.



Love's Triumph through Callipolis performed in a Masque at Court 1630 by His Majesty, with the Lords and Gentlemen assisting. The Inventors, Ben Jonson; Inigo Jones. Works III, 200.

Chloridia: Rites to Chloris and her Nymphs. Personated in a Masque at Court, by the Queen's Majesty, and her Ladies, at Shrove-Tide 1630. The Inventors, Ben Jonson; Inigo Jones. Works III, 204.

The Triumph of Peace, a Masque presented by the Fowre Honourable Houses, or Innes of Court. Before the King and the Queenes Majesties, in the Banquetting house at White Hall, February the third 1633. Invented and written by James Shirley, of Grayes Inne, Gent. The Dramatic Works and Poems of James Shirley ed. Alex. Dyce. Lond. 1833. VI, 254.

Coelum Britannicum, a Masque at White-Hall in the Banquetting House on Shrove-Tuesday-Night, the 18 of February 1633 by Thomas Carew. The Poems of Thomas Carew ed. by W. Carew Hazlitt; printed for the Roxburgh Library 1870. p. 197.

The Temple of Love, a Masque presented by the Queen's Majesty and her Ladies, at Whitehall on Shrove-Tuesday, 1634. By Inigo Jones Surveyor of his Maties Workes and W. Davenant, her Maties Servant. The Dramatic Works of Sir William D'Avenant, Edinburgh & London 1872. I, 281.

The Triumphs of the Prince d'Amour. A Masque presented by his Highness at his palace in the Middle Temple, the 24th February 1635, by W. Davenant. Works I, 317.

Britannia Triumphans, a Masque. Presented at White Hall by the Kings Majestie and his Lords, on the Sunday after Twelfth-night 1637. By Inigo Jones, Surveyor of his Majesties Workes, and William Davenant, her Majesties Servant. Works II, 245.

Salmacida Spolia. A Masque presented by the King and Queen's Majesties, on Tuesday the 21st day of January 1639. The invention, ornament, scenes and apparitions with their description, were made by Inigo Jones, Surveyor General of his Majesty's Works. What was spoken or sung, by William D'Avenant, her Majesty's servant. The subject was set down by them both (p. 327). Works II, 303.

Cupid and Death. A Masque as it was presented before his Excellencie, the Embassador of Portugal, upon the 26 of March 1633. Written by James Shirley. Works VI, 345.

Das Datum der Aufführung folgender Masken ist nicht zu ermitteln:

The Inner Temple Masque. Written by W. Browne. The Works of W. Browne ed. by the Rev. M. Thompson. Lond. 1772. III, 122.

The Masque of the Twelve Months. Verfasser nicht genannt. Life of Inigo Jones ed. by P. Cunningham. p. 131.

The Triumph of Beautie, as it was personated by some young Gentlemen, for whom it was intended at a private Recreation. By James Shirley. Works VI, 317.



## III.

Es soll in diesem Abschnitt eine kleine Zahl von dramatischen Dichtungen besprochen werden, die ebenfalls die Benennung *Masque* tragen, sich aber vielfach durch ihren Character, hauptsächlich aber durch ihre Form von den gewöhnlichen Gelegenheitsgedichten dieses Namens unterscheiden.

Es gehören hierher: *Comus, a Masque presented at Ludlow Castle 1634, before the Earl of Bridgewater, Lord President of Wales*, von Milton<sup>1</sup>; *The Sun's Darling, a Moral Masque, as it hath been often presented by their Masjesties servants, at the Cock-pit in Drury-lane with great applause. Written by John Ford and Tho. Decker*<sup>2</sup>; *Microcosmus, a Moral Mask* by Thomas Nabbes<sup>3</sup>; *Loves Maistresse or the Queens Masque. As it was three times presented before their two Excellent Masjesties, within the space of eight days; in the presence of sundry Forraigne Ambassadors. Publikely acted by the Queens Comoedians at the Phoenix in Drury-Lane. Written by Thomas Heywood. London 1636.*<sup>4</sup>

Die Technik des „Comus“ ist wesentlich eine andere als die der sonstigen Dichtungen dieses Namens; die das Maskenspiel auszeichnenden formellen Eigenthümlichkeiten sind nur noch in abgeschwächtem, kaum noch erkenntlichem Zustande vorhanden. Was uns zunächst auffällt, ist das Fehlen der *Masquers*, um welche sich doch sonst die Maske so zu sagen krystalisirt. Allerdings werden sie einigermaassen dadurch ersetzt, dass drei der handelnden Personen die Tänze ausführen, welche sonst den *Masquers* zukommen. In dem Spirit erkennen wir leicht den Sprecher, presenter, wieder, welcher sonst die *Masquers* präsentirt und der hier dem Vater seine Kinder zurückbringt.

<sup>1</sup> The Poetical Works of John Milton ed. by David Masson. Globe Edition p. 511.

<sup>2</sup> The Dramatic Works of John Ford ed. by W. Gifford. London 1827. II, 359. Das Stück wurde im März 1624 aufgeführt. Vgl. *ibid.* p. 360.

<sup>3</sup> Dodsleys Collection 1744. V, 315. Gedruckt im Jahre 1637. Vgl. Ward II, 374.

<sup>4</sup> The Dramatic Works of Thomas Heywood now first Collected with Illustrative Notes and a Memoir of the Author in six Volumes. London 1874. V, 81.

Nach Ward (II, 341) ist auch Richard Bromes Drama „The Antipodes“ eine „Moral-Masque“.



Zwei Antimasken haben wir im „Comus“, die Schaar des Zauberers und die ländlichen Tänzer. Die erste ist durch ihren Führer eng mit der Handlung verknüpft, während die zweite vielmehr mit dem Fest, zu dessen Feier die Maske veranstaltet wurde, in Zusammenhang steht. Der Zuruf des Spirits an die zweite Antimaske: „Back shepherds, back!“ erinnert uns wiederum an seine Rolle als presenter. An die Stelle des sonst üblichen komischen Vorspiels tritt hier die Rede des Comus, in welcher er seine Schaar zu Schmaus und Tanz auffordert, während der Tanz der Landleute am Ende des Maskenspieles gänzlich unvermittelt vor sich geht.

Was die Personen des „Comus“ anlangt, so ist es auffällig, dass solche wie ein Mädchen und ihre Brüder in einem Maskenspiel auftreten. Es ist ein Characteristicum der Maske, ihre Personen nur einer idealen Welt zu entnehmen, und in dem Vorspiel der Antimaske allein war es gestattet, wirkliche Menschen auftreten zu lassen. Milton aber wollte augenscheinlich diese Personen, welche ja von den Kindern des Gefeierten dargestellt wurden, nicht zu sehr der Wirklichkeit entrücken, weil für den Vater immer die darstellenden durch die dargestellten Personen durchscheinen sollten, und es hiermit am Schlusse der Maske, als der Spirit jene „three fair branches“ dem glücklichen Vater zuführt, nicht nöthig gemacht wurde, eine allegorische Maske fallen zu lassen. Mit anderen Worten, die Allegorie, das Element des Maskenspiels, fehlt im „Comus“. Es ist nicht schwer sich zu denken, wie Jonson den Comus geschrieben haben würde. Jonson würde die Lady als Virtue in der Gewalt des Comus dargestellt haben; dieser hätte seine Schaar von Ungeheuern als Antimaske herbeigerufen, um Virtue seine Zauberkunst zu zeigen; die Brüder aber würden mit noch einigen jungen Edelleuten als Masquers die Diener der Tugend vorgestellt und durch ihr plötzliches Erscheinen Comus und seine Bande verjagt haben. Daran hätten sich die Tänze der Masquers und die complimentirenden Gesänge geschlossen.

Welches der Grund des Aufgebens jener charakteristischen Formen des Maskenspiels war, ist leicht einzusehen. Milton wollte eine Handlung darstellen. Sein dichterisches Genie trieb ihn, die ausgefahrenen Geleise, in welchen die Maske sich bisher bewegt hatte, zu verlassen und sie durch eine sich durch das Ganze ziehende und Alles sich unterordnende Handlung dem Drama näher zu rücken. Er zeigt uns das Mädchen nicht, wie sie in der Gewalt des Zauberers ist, sondern wie sie



hinein geräth, und ebenso ist die Befreiung in dramatischer Form dargestellt.<sup>1</sup>

Die Darstellung einer wenn auch sehr kurzen Handlung hat aber noch weiter zur Folge, dass der zweite Theil der Maske, den wir den musikalischen genannt haben, sehr beschnitten und, weil die Masquers fehlen, nicht scharf markirt ist. Milton bietet dafür Ersatz, indem er einzelne Lieder in den ersten Theil einschaltete, welche die epische Breite dieser Partie angenehm unterbrechen.

Seinem Character nach schliesst sich Miltons Maskenspiel eng an die Jonson'schen an, welche eine moralische Wahrheit illustriren sollen, nur dass die Moral im „Comus“ weit schärfer hervortritt, weil sie in einer Handlung und nicht in einer „show“ versinnbildlicht wird und zu ihren Trägern zum grossen Theil wirkliche Personen, nicht abstracte Personificationen hat; endlich aber auch, weil diese Moral durch langathmige philosophisch-ethische Reden gründlich erörtert wird.

Um die Summe zu ziehen, so ist Miltons „Comus“ ein schönes dramatisches Gedicht, in welchem wir die geschickte Verbindung von wahrer Poesie mit Gelegenheitsdichtung nicht am Wenigsten bewundern, in welchem aber die Züge, welche das Maskenspiel characterisiren, verwischt oder verschwunden sind. „Comus“ ist eine Moralität mit Masquerade, aber keine „Masque“.

In noch geringerem Maasse haben die übrigen oben genannten Dramen den Character der Maske gewahrt. Da durch sie die Maske, welche bisher ein Privilegium des Adels war, auch dem Volke zugänglich gemacht werden sollte, so war es natürlich, dass bei dem Wechsel des Theaters und des Publicums auch eine Veränderung des Characters und der Form nöthig wurde. Die Handlung welche wir schon im „Comus“, wenn auch nur in sehr geringem Maasse, bemerkten, ist hier zu fünf Acten ausgedehnt. Ihre moralische Tendenz trägt diesen Dramen den Namen Moral Masque ein; Nash schreibt auf das Titelblatt seiner Maske das Motto: *Debent et prodesse et delectare poetae*. Stimmen sie hierin mit Miltons Maskenspiele überein, so unterscheiden sie sich doch von diesem durch die Art und Weise der Darstellung der Moral; sie sind gleich

---

<sup>1</sup> Ich kann nicht umhin, auf die durchaus falsche Inhaltsangabe des Comus aufmerksam zu machen, welche Carrière, Die Kunst im Zusammenhange der Culturgeschichte, IV, 642 giebt.



allen übrigen Maskenspielen allegorischer Natur, und zwar sind es entweder allegorische Personificationen, wie in „The Sun's Darling“ und „Microcosmus“, oder es sind Götter und dem Alterthum entnommene Personen, welche aber nicht als solche, sondern als Vertreter einer Eigenschaft auftreten, wie in „Love's Maistresse“. Diese Dichtungen sind also vor Allem allegorische Dramen. Die Benennung Masque ist wie im Comus dadurch gerechtfertigt, dass in jedem Act eine Anzahl von Tänzern auftreten, welche mit der Handlung in einem mehr oder minder engen Zusammenhang stehen. In „Microcosmus“ z. B. ist die Verknüpfung von Tanz und Handlung glücklich durchgeführt. Nach dem ersten einleitenden Act, der für sich eine Maske genannt werden kann, wird im zweiten Physander, welcher die Menschheit repräsentirt, mit Bellanima, der unsterblichen Seele, vermählt. Die vier Temperamente im Verein mit Bonus und Malus Genius umtanzen ihn, von denen der letztere endlich Physander in seine Gewalt bekommt. Dieser verlässt Bellanima und ergiebt sich der Sinnlichkeit, was im dritten Act durch die fünf Sinne illustriert wird, während im vierten Act Mässigkeit die verdorbene Menschheit wieder zu gewinnen sucht und hierbei von ihren Anhängern, einem Philosophen, einem Eremiten, einem Landmanne und einem Hirten, in einem Tanze verehrt wird; bis endlich im letzten Act das Gewissen Physander zu Bellanima zurückführt, und ein Tanz der „Elysii incolae“ das Glück zeigt, welches die beiden erwartet.

Die Theilung zwischen Antimasque und Main Masque ist in diesem Drama noch zu erkennen. Während der das Ganze schliessende Figurentanz der Bewohner Elysiums die letztere bildet, stellen sich die übrigen Tänzer durch ihre pantomimischen Tänze als Antimaske dar. Noch deutlicher tritt dies in „The Sun's Darling“ hervor, wo die Tänzer des letzten Actes ausdrücklich Masquers genannt werden. Auch in „Love's Maistresse“ lassen sich diese dem eigentlichen Maskenspiel eigenthümlichen Züge noch erkennen, nur ist hier die Verknüpfung der Tänzer mit der Haupthandlung, welche die Liebesgeschichte Cupidos und Psyches darstellt, eine ganz andere. Sie treten hier als eine Art Zwischenspiel auf und sind mit dem Chorus, welcher die Allgorie nach jedem Act erklärt, in der Weise verbunden, dass sie von Apuleius, i. e. der personificirten Kunst, welcher den Midas, i. e. die personificirte Dummheit, durch ein Schauspiel zu einer besseren



Meinung über die Poeten bekehren will, zur Belustigung dieses Verspotters der Dichter, der mit dem Spiel nicht zufrieden bald darüber einschläft, in Gestalt von verschiedenen Eseln, Clowns, Country-wenches und anderen erheiternden Hanswurstten vorgeführt werden. Erst nachdem Midas dadurch etwas munter geworden ist, eine Wirkung, die gewiss auch die Zuschauer dankbar empfanden, schreitet Apuleius zur Erklärung der allegorischen Handlung. Dies wiederholt sich nach jedem Act, bis endlich am Schluss des letzten Actes die Hochzeit von Cupido und Psyche durch einen Tanz der Götter und Göttinnen, welche die Hauptmaske bilden, gefeiert wird. Ausser den Tänzen sind es noch hier und da eingestreute Lieder, welche uns an das Maskenspiel denken lassen. Aber ihre Grundzüge erhalten diese Maskendramen von dem Allegorisch-moralischen; was an das Maskenspiel erinnert, sind nur Floskeln.

Wenn wir im Anschluss an die ihren Namen kaum rechtfertigenden Masken ein Drama besprechen, dem man erst nachträglich, und wie wir meinen mit Unrecht, den Namen eines Maskendramas beigelegt hat, so glauben wir hierfür keine Begründung nöthig zu haben.

Die Frage: „Ist Shakespeares Sommernachtstraum mit den Maskenspielen verwandt?“ „Ist der Sommernachtstraum eine Maske?“ ist eine vielbesprochene. Sie hat auch eine gewisse Bedeutung erhalten dadurch, dass sich an dieselbe zwei andere Fragen anreihen: „Ist der Sommernachtstraum für eine besondere Gelegenheit, eine Hochzeit, gedichtet?“ eine Frage, welche von Tieck, Elze<sup>1</sup>, Kurz<sup>2</sup>, Wilhelm König<sup>3</sup>, Ten Brink<sup>4</sup> bejaht worden ist, während sich Alexander Schmidt<sup>5</sup> dagegen ausspricht; und: „Ist der Sommernachtstraum eine allegorische Dichtung?“ deren Bejahung E. Hermann<sup>6</sup> so eifrig verfißt.

<sup>1</sup> Vgl. Elze, Abhandlungen p. 93 ff.

<sup>2</sup> Vgl. Shakespeare-Jahrbuch IV, 279.

<sup>3</sup> Vgl. Ueber den Gang von Shakespeares dichterischer Entwicklung und die Reihenfolge seiner Dramen nach demselben. Shakespeare-Jahrbuch X, 212.

<sup>4</sup> Vgl. Ueber den Sommernachtstraum. Shakespeare-Jahrbuch XIII, 99.

<sup>5</sup> Vgl. Einleitung zum Sommernachtstraum in der Shakespeare-Ausgabe der deutschen Shakespeare-Gesellschaft IV, 329.

<sup>6</sup> Vgl. Die Bedeutung des Sommernachtstraums für die Shakespearebiographie und die Geschichte des englischen Dramas. Erlangen 1877; Shakespeare der Kämpfer. Erlangen 1879. Abtheilung I u. Weitere quellenmässige Beiträge zu Shakespeares literarischen Kämpfen. Erl. 1881. Bd. I.



Es kann uns hier nicht als Aufgabe zufallen, uns mit dem einen oder dem anderen dieser beiden Probleme zu beschäftigen, sondern wir haben hier nur die Hauptfrage, deren Bejahung den anderen beiden zur Stütze gedient hat, zu ventilieren. Jedoch können wir es nicht unterlassen, einen Irrthum Alexander Schmidts zu berichtigen, den er in seiner verfehlten Widerlegung der Elze'schen Essexhypothese begangen hat. Abgesehen davon, dass er sich eines logischen Fehlers schuldig macht, wenn er die Möglichkeit, dass der Sommernachtstraum für die Feier einer Hochzeit gedichtet sei, deshalb bezweifelt, weil „es eine mehr als menschliche Kühnheit sei, die zu leicht zu ermüdende Geduld eines Brautpaares mit einem vollständigen fünfactigen Drama von über 2000 Versen auf die Probe zu stellen“, aber doch zugiebt, „dass das Stück sich zur Aufführung bei einer Hochzeitsfeier ganz wohl eignen und auch hin und wieder zur Anwendung gekommen sein mag“, so hat er die Dauer der Aufführung der sonst bei Hochzeiten üblichen Festspiele, der Maskenspiele, welche er dem langen Drama gegenüberstellt, vollständig unterschätzt, indem er nur die gesprochenen und gesungenen Worte, nicht aber die Tänze in Betracht gezogen hat. Wir wissen aber ganz genau, dass die Tänze und besonders die „Revels“, an welchen auch die Zuschauer Theil nahmen und welche dem letzten, dem „departing dance“ der Masquers, vorangingen, sehr lange dauerten. Nicht nur deutet das Erscheinen des Morgensterns oder der Aurora, welche am Schlusse der Aufführungen verkündeten, dass das Mondlicht erbleiche oder dass der neidische Morgen herankomme<sup>1</sup>, darauf hin, dass dem wirklich so war, sondern der Dichter sagt es auch zuweilen ausdrücklich: „much of the night was then spend with variety of dances“<sup>2</sup>, oder gar dass es hohe Zeit war zu Bette zu gehen, „for it was within an hour of the sun's (not setting, but) rising.“<sup>3</sup>

Etwas mässiger war man bei der Aufführung von Jonsons „Masque of Oberon“, bei welcher die „Revels“ nach Jonsons Angabe „almost to the space of an hour“ andauerten; sicherlich aber war es auch hier nicht mehr früh, denn die zweite Fee singt:

If you use the smallest stay,  
You'll be overta'en by day.

<sup>1</sup> Vgl. Jonsons „Masque of Oberon“.

<sup>2</sup> Vgl. Campions Masque vom 20. April 1613.

<sup>3</sup> Vgl. „Tethys' Festival“ von Daniel.



Man werfe nicht ein, dass die angeführten Beispiele nicht aus Hochzeitsmasken entnommen sind. In Campions „Lord's Masque“, welche bei den Feierlichkeiten der Vermählung des Pfalzgrafen Friedrich mit Prinzess Elisabeth zur Aufführung kam, heisst es: „First of all the Princely Bridegroom and Bride were drawne into these solemne Revels, which continued a long space“; und in Jonsons Hochzeitsmaske „Hymenaei“ wird den Tänzern zugerufen:

Think yet how night doth waste,  
How much of time is past.

was ebenfalls auf eine vorgerückte Stunde hindeutet.

Es kann also über die Dauer derartiger Festspiele kein Zweifel sein. Wir möchten aber auch die Frage aufwerfen: Ist Schmidts Einwurf nicht durch den Sommernachtstraum selbst beseitigt? Könnte man nicht in den Worten des Theseus am Ende des Bergomask dance:

The iron tongue of midnight hath told twelve:  
Lovers to bed: 'tis almost fairy time.

eine Widerlegung finden?

Dies zur Berichtigung. Jetzt zu der Frage: Ist der Sommernachtstraum mit den Maskenspielen verwandt?

Diejenigen, welche diese Frage bejahen, führen in ihrer Beweisführung besonders drei Momente an. Erstens hat der Sommernachtstraum, sagen sie, mit den Maskenspielen einen lyrischen Character gemein; zweitens ist wie in den Maskenspielen wenig Handlung vorhanden, und last not least können wir die für die Maske so charakteristische Theilung von Masque und Antimasque in diesem Lustspiel unterscheiden.<sup>1</sup>

Unseres Erachtens haben alle Diejenigen, welche den Sommernachtstraum in dieser Weise mit den Maskenspielen verglichen haben, sich einen Irrthum zu Schulden kommen lassen. Anstatt nämlich Shakespeares Dichtung mit denjenigen Masken, welche zur Zeit der Abfassung des Lustspiels am englischen Hof aufgeführt wurden, zu vergleichen, stellt man sie Maskenspielen gegenüber, die mindestens zwanzig Jahre später gedichtet wurden. Mögen die Nachrichten über die Masken vor Jacobs I. Regierung sehr spärlich sein, so viel lassen sie uns doch erkennen, dass die Form einer so wenig dramatisch ausgebildeten Gelegenheitsdichtung, wie sie

---

<sup>1</sup> Vgl. Karl Elze, Abhandlungen p. 94 ff. u. Bernhard Ten Brink, Ueber den Sommernachtstraum. Shakespeare-Jahrbuch XIII, 199.



damals war, in welcher die Tänzer und Tänze noch die grösste Rolle spielten, unmöglich Shakespeare bei der Abfassung des Sommernachtstraums vorgeschwebt haben kann. Hauptsächlich kommt es hier auf die Antimaske an, die zur Zeit, als der Sommernachtstraum verfasst wurde, noch gar nicht existirte. Wenn E. Hermann behauptet, der Name Antimaske sei schon vor Jonson da gewesen<sup>1</sup>, so bleibt er uns dafür den Beweis schuldig. Unseres Wissens ist die erste nachweisbare Antimaske, wie schon früher gesagt, in Jonsons Maskenspiel „The Hue and Cry after Cupid“. Die Thatsache, dass vor 1609 sechs Maskenspiele ohne Antimasken existiren, dass aber nach 1609 sämtliche Masken diese Burleske aufweisen, ist für uns ein schlagender Beweis, dass die Antimaske wenigstens vor 1600 noch nicht existirte. Wenn man also einen Theil des Sommernachtstraums die Antimaske nennt, so ist dies eine unhistorische Uebertragung dieses Namens.

Die Frage der Verwandtschaft des Sommernachtstraums mit den Maskenspielen ist also gänzlich ausgeschlossen. Anders verhält es sich freilich mit der Frage der Aehnlichkeit. Es wird Niemand bezweifeln wollen, dass einige gemeinsame Punkte, die aber sehr allgemeiner Natur sind, vorhanden sind; dass der Sommernachtstraum wie die Maske lyrische Partien hat, dass eine eigentliche dramatische Handlung nicht vorhanden, dass die Elfen sehr an die üblichen Personen der Maske erinnern. Jonson lässt ja auch Oberon in einer Maske auftreten.<sup>2</sup> Ja, Shirley hat in seinem Maskenspiel „The Triumph of Beauty“ die Berathungsscene der Handwerker im Sommernachtstraum (II, 2) nachgeahmt; besonders gleicht Shirleys Bottle dem Bottom auf ein Haar. Doch beweisen diese Thatsachen nur eine Aehnlichkeit der Shakespeare'schen Dichtung mit der Maske in ihrer späteren Entwicklung, und was die Antimaske anbetrifft, mit ihrer spätesten Entwicklungsstufe; denn ursprünglich traten keine wirklichen Personen wie der Weber Bottom des Sommernachtstraums oder der Schreiber Notch der Jonson'schen Masque of Augurs auf.

<sup>1</sup> Weitere Beiträge I, 179.

<sup>2</sup> Ich muss v. Friesen gegen Hermann in Schutz nehmen, der nach einer irrthümlichen Behauptung des letzteren in seiner Studie „Ben Jonson“ (Jahrbuch X, 147) gesagt haben soll, an mehreren Stellen von Ben Jonsons Maske „The Metamorphosed Gipsies“ liesse sich das Bestreben erkennen, Shakespeares Vorbild im Sommernachtstraum und Sturm nahe zu kommen. An jener Stelle spricht v. Friesen von Jonsons Masken im Allgemeinen.



Noch müssen wir der sonderbaren Weise, in welcher Halpin den Uebergang der Maske zum Lustspiel klar zu machen sucht, Erwähnung thun.<sup>1</sup> Zu diesem Zwecke nimmt er nämlich die Naturgeschichte zu Hülfe und meint, eine Maske und der Sommernachtstraum liessen sich eher mit zwei Spielarten als mit zwei Species vergleichen. Sie gingen unmerklich in einander über wie die Abarten einer Pflanze oder eines Thieres. Und um uns von diesem Uebergang der Maske zu überzeugen, fordert er uns auf, irgend eine Jonson'sche Maske mit „Love's Mistress“ von Heywood und dieses Drama wieder mit Lylys „Midas“ oder dem Sommernachtstraum zu vergleichen. Man vergleiche aber die ungefähren Entstehungsdaten dieser verschiedenen in einander übergehenden Spielarten: 1605, 1630, 1590, und man wird zugestehen, dass Halpin wenig zum Naturforscher passt.

Auf einem anderen Standpunkt als Elze, und mit Halpin verglichen auf dem entgegengesetzten, steht E. Hermann. Hatte Elze nur behauptet, der Sommernachtstraum ist mit den Maskenspielen verwandt, so ist für Hermann das Shakespeare'sche Lustspiel die Maske par excellence, die nicht mit den Jonson'schen Maskenspielen identificirt werden darf.<sup>2</sup>

Die Entstehungsgeschichte des Maskenspieles, und besonders die der Antimaske, welche Hermann construiert, ist, um des Verfassers eigene, gegen Giffords Ansicht gerichteten Worte zu gebrauchen, eine leere Hypothese. Der fundamentale Irrthum, auf welchen Hermann sein Gebäude aufbaut, ist dieser. Man staunt zu lesen, dass „für die Bezeichnung Maske in vorjonsonscher Zeit kein Gegenstand gegeben sein würde“, wenn man nicht annähme, dass „darunter solche dramatischen Allegorien begriffen seien, bei welchen wirkliche geschichtliche Personen hinter den dramatischen Figuren versteckt wären; in diesem Sinne z. B. seien Lylys Gallathea, Endimion, Midas, Mutter Bumby, Nashs Sommers letzter Wille u. s. w. ganz entschieden Maskendramen.“<sup>3</sup> Es ist nicht zu rechtfertigen, eine solche Behauptung hinzustellen, von der Hermann selbst den quellen-

<sup>1</sup> Halpin, „Oberon's Vision“. Printed for the Shakespeare Society 1843. p. 98.

<sup>2</sup> Weitere Beiträge I, 177.

<sup>3</sup> Weitere Beiträge I, 179. — Hermann hat offenbar keine Ahnung, woher der Name masque stammt. Eine Stelle in seiner Abhandlung „Die Bedeutung des Sommernachtstraums etc.“ (p. 6) macht den Eindruck, als ob er annähme, dass die Bezeichnung von der eigenthümlichen Form der Allegorie genommen sei, welche es zulasse, aus ihr in die nicht symbolische Handlung und Rede überzugehen, gleichsam die Maske auf- und abzusetzen.



mässigen Nachweis zu liefern sich ausser Stande erklärt, wenn er hierauf seine Auffassung des Sommernachtstraums gründet, von der er selbst zugiebt, dass sie fällt, wenn der Beweis der nicht-maskenhaften Natur des Sommernachtstraums gelungen wäre.<sup>1</sup> Ein Blick in Colliers Annals of the Stage hätte ihm zeigen können, was man unter einer Maske in vorjonsonscher Zeit verstand.

Da aber Hermann von der Existenz jener Fastnachtsfestlichkeiten, aus denen sich die Maske entwickelte, keine Ahnung hatte, und um seine Auffassung des Sommernachtstraums aufrecht erhalten zu können, construirte er sich eine Geschichte der Maskenspiele, wie sie ihm passte. Wir würden es nicht der Mühe für werth halten, hierauf einzugehen, wenn wir nicht daran unsere Ansicht über die Zweitheilung oder, wenn man will, Dreitheilung der Personen und der Handlung im Sommernachtstraum knüpfen wollten.

Auf Grund der eben widerlegten irrigen Ansicht über die Maske vor Jonson, stellt nun Hermann Lyly als den eigentlichen Schöpfer des Maskendramas hin.<sup>2</sup> Und zwar schloss sich dieser, sagt Hermann, an Richard Edwards an, dessen Lustspiel „The excellent Comedie of the two most faithfullest Friends Damon and Pithias“ sich durch ein komisches, aber nicht mit der Handlung verbundenes Zwischenspiel auszeichnete. Diese Zwischenspiele nun brachte Lyly in seinen Dramen mit der Haupthandlung in organischen Zusammenhang; zu gleicher Zeit bemächtigte er sich aber des „mythologisch allegorischen Device“, den er „zu einer weitläufigen dramatischen Action ausdehnte“.<sup>3</sup> Somit war die Maske und die Antimaske geschaffen. Endimion also ist, wie alle Dramen Lylys, eine Maske; dieses Stück hat aber mit dem Sommernachtstraum eine grosse scenische Aehnlichkeit; also ist auch Shakespeares Lustspiel eine Maske.<sup>4</sup>

---

Die Ausführung des Vergleichs habe ich hinzugefügt; aber ich kann aus den Auslassungen Hermanns über diese Allegorie nichts Anderes als dies entnehmen, wenn er fortfährt: „Man kann diese Form der Allegorie füglich die Maskenallegorie nennen; sie ist in England schon vor Shakespeares Zeit im Drama angewandt und — eine Thatsache von erheblichem Belang für unsere Untersuchung — es hat sich aus ihr in England, ebenfalls bereits vor Shakespeare, die Form eines eigenthümlichen Dramas entwickelt, welches die Engländer geradezu Maske genannt haben.“

<sup>1</sup> Shakespeare der Kämpfer I, 327.

<sup>2</sup> Shakespeare der Kämpfer I, 176.

<sup>3</sup> Weitere Beiträge I, 173.

<sup>4</sup> Shakespeare der Kämpfer I, 327.



Alle diese Folgerungen<sup>1</sup> wären sehr richtig, wenn nur die Voraussetzung richtig wäre, nämlich die Voraussetzung, dass jene Dramen Masken genannt worden wären und das Zwischenspiel Antimaske. Man lasse doch die Maske ganz aus dem Spiel, man höre auf diese Bezeichnung in ganz unhistorischer Weise auf Dramen zu übertragen, die in ihrer Construction eine Aehnlichkeit mit dem entwickelten Maskenspiel haben mögen, die aber mit ihrem Zeitgenossen Mask, der damals noch in der Wiege lag, nicht das Geringste zu thun haben.

Ist dieser Irrthum einmal aufgegeben, so ist Hermanns Nachweis über den Zusammenhang der Edwards'schen und Lyly'schen Dramen mit dem Sommernachtstraum richtig. Es ist das Zwischenspiel, welches in Shakespeares Lustspiel in seiner organischen Verbindung mit der Haupthandlung zur Vollendung geführt ist. Dies hat schon Bodenstedt bei der Besprechung von Greenes Jacob IV. hervorgehoben. Das Zwischenspiel, sagt er, erscheint mehr als eine dem Geschmacke der Zeit und den Liebhabern der Interludes gemachte Concession, als ein nothwendiger Bestandtheil dieses Dramas, welches bei sehr geringfügigen Aenderungen solcher Beigabe gar wohl entbehren könnte. Hat doch selbst Shakespeare — ich erinnere hier nur an seinen Sommernachtstraum — dem Geschmack des Publicums in ähnlicher Weise huldigen müssen, allein der grosse Meister unterschied sich von seinen Vorgängern und Zeitgenossen dadurch, dass er Alles, was er in seine Stücke aufnahm, auf das Lebendigste mit dem Kern derselben zu verweben wusste, so dass es Blut war von ihrem Blut und Fleisch von ihrem Fleisch.<sup>2</sup>

Wir geben zu, dass diese Zwischenspiele auf die Ausbildung des komischen Vorspiels der Weihnachts- und Fastnachtsspiele einen gewissen Einfluss gehabt haben mögen, wie wir auch nicht die Aehnlichkeit beider leugnen wollen, aber das Zwischenspiel mit der Antimaske identificiren und den Sommernachtstraum eine Maske nennen, heisst einen chronologischen Fehler begehen.

---

<sup>1</sup> Die letzte Folgerung ist die, dass Jonson „die erste Etappe der — rapide — absteigenden Bewegung sei“. Weitere Beiträge I, 174. Einige Seiten weiter (p. 179) wird behauptet, Jonson habe den Namen Maske einer neuen Sache untergeschoben.

<sup>2</sup> Shakespeares Zeitgenossen und ihre Werke. Berlin 1860. III, 137 ff.



## IV.

Es ist unseres Wissens noch von keiner Seite darauf hingewiesen worden, welche grosse Rolle die Maske im Drama der Zeit vom Ende der Regierung Elisabeths bis zur Restauration spielt. Bei Gelegenheit des „Sturms“ hat man wohl sich abgemüht, die Einschaltung eines Maskenspieles mit allerlei Gründen zu erklären; man hat behauptet, es habe ursprünglich nicht im „Sturm“ gestanden, sondern sei erst bei der Auf- führung zur Feier der Hochzeit des Pfalzgrafen Friedrich und der Prinzessin Elisabeth eingeschoben<sup>1</sup>, und habe mehr diesem fürstlichen Paare ausserhalb des Stücks als dem Liebespaare auf der Bühne gegolten.<sup>2</sup> Zu einer solchen Erklärung, die reine Hypothese ist, brauchen wir unsere Zuflucht nicht zu nehmen. Wenn wir noch 24 andere Dramen mit eingeschobenen Masken aus jener Zeit dem „Sturm“ an die Seite stellen können, so wird die einfachste Erklärung der Existenz der Maske in Shakespeares Drama in dem Verlangen des Publicums nach solchen Schaustücken und in der alltäglichen Gewohnheit anderer Dichter, ihre Stücke mit dergleichen Masqueraden auszustaffiren, zu suchen sein.

Wir sind überzeugt, dass die angegebene Zahl der Dramen, welche Masken aufweisen, leicht auf das Doppelte gebracht werden könnte, wollte man noch mehr Dramatiker jener Zeit darauf hin untersuchen, als wir es für unsere Zwecke für nöthig erachtet haben. Wir haben uns auf die Dramen von Greene, Peele, Marlowe, Shakespeare, Jonson, Webster, Marston, Chapman, Beaumont and Fletcher, Ford, Massinger, Shirley und Dryden beschränkt. Von Shakespeares Dramen hat nur der „Sturm“, von denen Jonsons nur „Cynthia's Revels“, von Massingers dramatischen Dichtungen nur „The Picture“ eine Maske, während die übrigen Dichter sich dieser Ausschmückung öfter bedient haben.

---

<sup>1</sup> Vgl. Carrière, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwicklung. Leipzig 1871. IV, 501.

<sup>2</sup> Das ist Tiecks Ansicht; vgl. Ulrici, Shakespeares dramatische Kunst. Leipzig 1868. II, 251.



Für die Bestimmung der Zeit, in welcher diese Sitte oder Unsitte ihren Anfang nahm, ist der Umstand maassgebend, dass sich in den Dramen der drei erstgenannten Dichter, Greene, Peele und Marlowe, keine Maske findet. Es scheint, als ob die Maske erst ungefähr vom Jahre 1600 an im Drama verwandt worden sei.

Die Dramenmaske, wie wir sie nennen wollen, zeigt alle Entwicklungsstufen, welche ihr Vorbild durchlaufen hat. Die ursprünglichste, primitivste Stufe eines blossen Tanzes der Masquers zeigen die Masken in den noch vor der Blüthezeit des Maskenspiels verfassten Dramen Marstons: „Antonio und Mellida“ (wahrscheinlich 1603 geschrieben<sup>1</sup>), „The Dutch Courtezan“ (1603 veröffentlicht, wenn Langbaines Angabe richtig ist<sup>2</sup>), „The Insatiate Countesse“ (1605 gedruckt). Doch auch noch in späteren Dramen steht die Maske auf dieser frühesten Stufe, wie in Fords Dramen: „'Tis Pity she's a Whore“ (1633 gedruckt), „Love's Sacrifice“ (in demselben Jahre veröffentlicht), „Perkin Warbeck“ (1634); in Shirleys Dramen „The Cardinal“ (licensed 1641) und „The Maid's Revenge“. Ueber die zweite Etappe der Entwicklung der Maske, die Beifügung eines Sprechers, presenter, kommen die meisten Dramenmasken nicht hinaus, wenn wir nicht die Zugabe eines Gesanges als einen weiteren Schritt bezeichnen wollen. Als Beispiele führen wir an: Marstons Drama „The Malcontent“; „The Tragedy of Byron“ und „The Widow's Tears“ von Chapman; „A Wife for a Month“ von Beaumont and Fletcher; Massingers Drama „The Picture“; „The Traitor“ von Shirley. Die wenigsten Dramenmasken aber haben die ausgebildete Form der Hofmaske, und zwar diese nur in sehr magerer Weise. Zu den am Meisten entwickelten gehören die Maske im „Sturm“ und die in „The Maid's Tragedy“ von Beaumont and Fletcher; auch die Masken in „The Coronation“, ebenfalls von den letztgenannten Dichtern, und „The Ball“ von Shirley zeichnen sich durch Dialog und durch eine Fabel aus. Die Antimaske zeigt sich nur in zweien der von uns angesehenen Dramen, und zwar nur in der Gestalt von Tänzern; ein komisches Vorspiel haben wir nirgends gefunden. Die beiden Masken sind

<sup>1</sup> Vgl. Morley, First Sketch, p. 500.

<sup>2</sup> Vgl. Works of John Marston ed. by J. O. Halliwell. London 1856. I, XVII.



Beaumont and Fletcher's „Women Pleased“ und „Love's Tricks“ von Shirley.

Dass die Dramenmasken meistentheils auf einem so primitiven Standpunkt stehen blieben, erklärt sich daraus, dass sie nur darauf berechnet waren, durch Costüme und Tänze auf die schaulustige Volksmenge zu wirken, dass sich deshalb der Dichter zu einer grossen poetischen Zuthat nicht veranlasst sah, und ihm ausserdem durch die primitiven scenischen Vorrichtungen des Volkstheaters gewisse Schranken gesetzt waren. Erst als auch die Volksbühne dazu herabgesunken war, nur auf die Sinne zu wirken, war man viel leichter im Stande und geneigt, eine Maske mit allem höfischen Pomp auch dort aufzuführen; Dryden ersetzte die für ihn zu einfache Maske im „Sturm“ in seiner Bearbeitung durch eine glänzendere, und auch in seinem Drama „The Rival Ladies“ ist eine Maske eingeschaltet, deren Aufführung einem Volkstheater zwanzig Jahre vorher unmöglich gewesen wäre.

Es käme jetzt darauf an, zu untersuchen, auf welche Weise die Einschaltung der Masken im Drama motivirt ist, und ob dieselben mit der Handlung des Stückes in Verbindung stehen.

Die passendste Gelegenheit zur Aufführung einer Maske bot eine Hochzeit dar. Die englische Aristokratie feierte ja diese Festlichkeit stets mit einem solchem Spiel, und eine aristokratische Vermählungsfeier auf den Brettern, welche die Welt bedeuten, ohne Maske hätte kaum eine Festlichkeit genannt werden können. Eine Hochzeit oder auch eine Verlobung ist daher nicht allein das gewöhnlichste Motiv, das Drama mit einer Maske zu versehen, sondern es ist auch oft das einzige Band, welches die Maske mit der Handlung verknüpft; so in „The Insatiate Countesse“ von Marston; „The Widow's Tears“ von Chapman; „The Maid's Tragedy“ von Beaumont and Fletcher; „Perkin Warbeck“ von Ford; „The Constant Maid“ von Shirley. An diese reiht sich auch die Maske in Shakespeares „Sturm“ an, in welcher, wie Hense richtig sagt<sup>1</sup>, die Wichtigkeit der Feier ihren erhöhten Ausdruck findet. Ob Shakespeare dabei an die antike religiöse Weihe gedacht hat, wie Hense will, lassen wir dahin gestellt sein; uns ist es wahrscheinlicher, dass er an die Hochzeitsfeierlichkeiten in Whitehall dachte. Zeichnet sich

---

<sup>1</sup> Das Antike in Shakespeares Dramen: Der Sturm. Jahrbuch XV, 130.



aber Shakespeares Dramenmaske durch einen engeren Zusammenhang mit der Handlung nicht aus, so wird ihre Verbindung mit dem Drama doch dadurch zu einer intimeren und zu gleicher Zeit natürlicheren, dass sie ganz dem Geist und Character der Dichtung entspricht. Prospero lässt das Spiel nicht als Herzog von Mailand aufführen, sondern als Gebieter der Geister zaubert er es dem jungen Paare vor.

Aber die Maske blieb nicht nur ein Zierrath des Dramas. Bestrebt sie mit der Handlung des Stückes eng zu verknüpfen, wiesen ihr die Dichter eine wichtige Rolle in der Technik ihrer Dramen zu, indem sie dieselbe zur Lösung des Knotens der Handlung benutzten. Die Maske war ja wie geschaffen dazu, im Lustspiel komische Ueberraschungen zu bereiten und im Trauerspiel den Mordplanenden unbemerkt in das Haus seines Opfers eindringen zu lassen.

Im Lustspiel dient die Maske dazu die verschiedenen Liebhaber und Liebhaberinnen, welche sich hinter dem Rücken ihrer Väter verlobt haben und womöglich aus dem väterlichen Hause entflohen sind, wieder zu den Eltern zurückzuführen und vor diesen in doppeltem Sinne zu demaskiren.<sup>1</sup> Oder die Liebhaberin, welche gegen ihren Willen einen Anderen als den, welchen sie liebt, heirathen soll, entflieht, nachdem schon ihr Geliebter die Flucht hat ergreifen müssen. Sie hilft diesem als alte Frau verkleidet unter der Bedingung, dass er sie heirathet, und bei der Hochzeitsfeier tritt sie in der Hochzeitsmaske in ihrer wahren Gestalt auf.<sup>2</sup> Auch bot sich die Maske als bequemes Mittel bei der Ausführung einer Entführung dar.<sup>3</sup>

Wie in der Tragödie die Maske als wohlfeiles Mittel zur Förderung der Handlung oder zur Lösung des Knotens gebraucht wurde, soll uns „The Cardinal“ von Shirley zeigen.

Die Herzogin Rosaura liebt den Grafen D'Alvarez; doch auf Befehl des Königs, der von seinem Cardinal beeinflusst wird, soll sie sich mit dem Neffen des Cardinals, Columbo, vermählen. Columbo aber, der mittlerweile den Oberbefehl in einem Krieg erhalten hat, muss an seinen Posten gehen; beim Abschied heuchelt die Herzogin Liebe zu ihm, schickt ihm aber in das Lager einen Brief nach, in welchem sie ihn auffordert, auf ihre Person zu verzichten. Columbo, der sie aufrichtig

<sup>1</sup> Vgl. Shirleys Dramen „Love's Tricks“ und „Love in a Maze“.

<sup>2</sup> „Women Pleased“ von Beaumont and Fletcher.

<sup>3</sup> „The Rival Ladies“ von Dryden.



liebt, glaubt darin nichts weiter erblicken zu müssen, als eine List, ihn so bald als möglich zur Rückkehr zu bewegen, und um ihre Treue zu prüfen, kommt er der Forderung der Herzogin nach. Diese zeigt Columbos Antwortschreiben dem König, der nun sofort seine Einwilligung zur Vermählung mit D'Alvarez giebt. Die Hochzeitsfeierlichkeiten sollen vor sich gehen; schon sind Vorbereitungen zur Aufführung eines Lustspiels getroffen, da wird gemeldet: „There are a company of cavaliers in gallant equipage newly alighted, have offered to present their Revels in Honour of this Hymen.“ Die Cavaliere sind niemand anderes als Columbo, der einen glänzenden Sieg erfochten und soeben zurückgekehrt ist, und fünf Masquers. Ihre Bitte wird gewährt, sie tanzen und winken den Grafen D'Alvarez hinaus, um kurze Zeit darauf mit seinem Leichnam zurückzukehren und sich erkennen zu geben.

In ganz ähnlicher Weise benutzen die Rächer die Maske in John Marstons Dramen „The Malcontent“ und „Antonio and Mellida“ (II Part), während in Fords Dramen „'Tis Pity she's a Whore“ und „Love's Sacrifice“ es die betrogenen Liebhaberinnen sind, welche an ihren Verführern Rache nehmen.

Zu diesen Dramenmasken kommt noch eine dritte Art hinzu, die insofern von anderem Character und auf andere Weise mit der Handlung verknüpft ist, als sie wesentlich allegorisch ist und dazu gebraucht wird, entweder die Gemüthsstimmung irgend einer der handelnden Personen oder das Verhältniss zweier Personen mit Hülfe der Allegorie darzustellen. So wird in Fords Drama „The Lover's Melancholy“ das Geheimniss der melancholischen Stimmung des Prinzen durch eine Maske der verschiedenen Arten von Melancholie aufgedeckt. Zu einem ähnlichen Zweck dient die Maske in „The Nice Valour“ von Beaumont and Fletcher. In „The Coronation“ dagegen illustriert sie das Verhältniss des Demetrius zu Polidora. Demetrius hat Polidora treulos verlassen und der Königin Sophie die Hand gereicht. Als diese sich aber als seine Schwester und er sich als der zweite Sohn des verstorbenen Königs herausstellt, will er sich mit Polidora aussöhnen und ihr Hand und Krone anbieten. Er eilt nach ihrem Hause, wo er mit einer Maske unterhalten wird, in welcher Love von Fortune verrathen sich Honour in die Arme wirft. Etwas anders verhält sich die Maske in „The Traitor“ von Shirley zur Handlung; hier wird durch sie einem Fürsten das



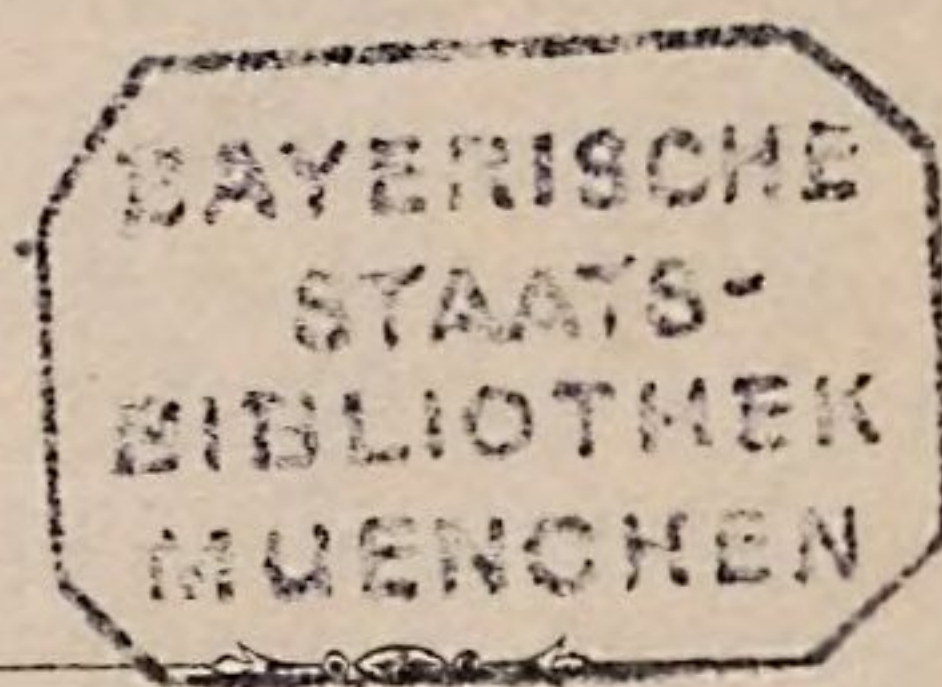
Schicksal, welches ihn treffen würde, risse ihn seine Leidenschaft dazu hin, sich an der Schwester eines seiner Höflinge zu vergreifen, allegorisch dargestellt.

Der unglückliche Einfluss, welchen die Hofbühne durch ihre sinnberauschenden Schaustücke in mittelbarer Weise auf die Volksbühne ausübte, wurde dadurch, dass die Dichter die Masken sowohl in jenen Moral Masques als auch in diesen Dramen auf die Volksbühne selbst brachten, zum unmittelbaren. Wie schnell der Geschmack des Publicums verdorben wurde, bezeugt Shirley in „Love in a Maze“ (IV, 2), wo er von den Masken sagt:

What plays are taking without these  
Pretty devices? Many gentlemen  
Are not, as in the days of understanding  
Now satisfied with a jig, which since  
They cannot, with their honour, call for after  
The play, they look to be served up in the middle:  
Your dance is the best language of some comedies,  
And footing runs away with all; a scene  
Expressed with life of art, and squared to nature  
Is dull and pnegmatic poetry.

Nach der Restauration dachte Dryden nicht besser von seinem Publicum, wenn er behauptet (The Rival Ladies III, 1):

The poetry of foot takes most of late.





## V i t a.

Natus sum Oscarus Alfredus Soergel Schlotheimiae die XX mensis Martis anni MDCCCLVII patre Magno, matre Emma e gente Hemleben, quo utroque mors me puerum privavit. Fidei addictus sum evangelicae. Litterarum elementis in schola publica imbutus gymnasium Rudolphopolitanum adii. Maturitatis testimonium a. h. s. LXXVII adeptus studiis linguarum recentium me dedidi, et primum quidem Lipsiae lectiones virorum doctissimorum Biedermann, Drobisch, Ebert, Hildebrand, Noorden, Trautmann, Wuelcker, Zarnke per duo semestria audiui. Tum in Helvetiam Francogallicam me contuli; Lousonnae primo per sex menses linguam Francogallicam privatim colui, deinde in numerum civium Academiae Genavensis receptus sum. Postquam scholas virorum clarissimorum Humbert, Marc-Monnier, Ritter, Wertheimer per unum semestre frequentavi, Lipsiam redii, unde aestate exeunte a. h. s. LXXIX in Britanniam transii ibique per undecim menses sermoni Anglico quam optime discendo operam dedi. In Germaniam reversus, ut studia academica ad finem perducerem, Halis Saxonum civibus academicis adscriptus sum, ubi per duo semestria disserentes audiui viros illustrissimos Elze, Haym, Keil, Kirchhof, Suchier. Benevolentia Caroli Elze mihi contigit, ut seminarii anglici per duo semestria essem sodalis.

His omnibus viris optime de me meritis hoc loco gratias ago quam maximas.

---



---

Weimar. — G. Uschmann.

---













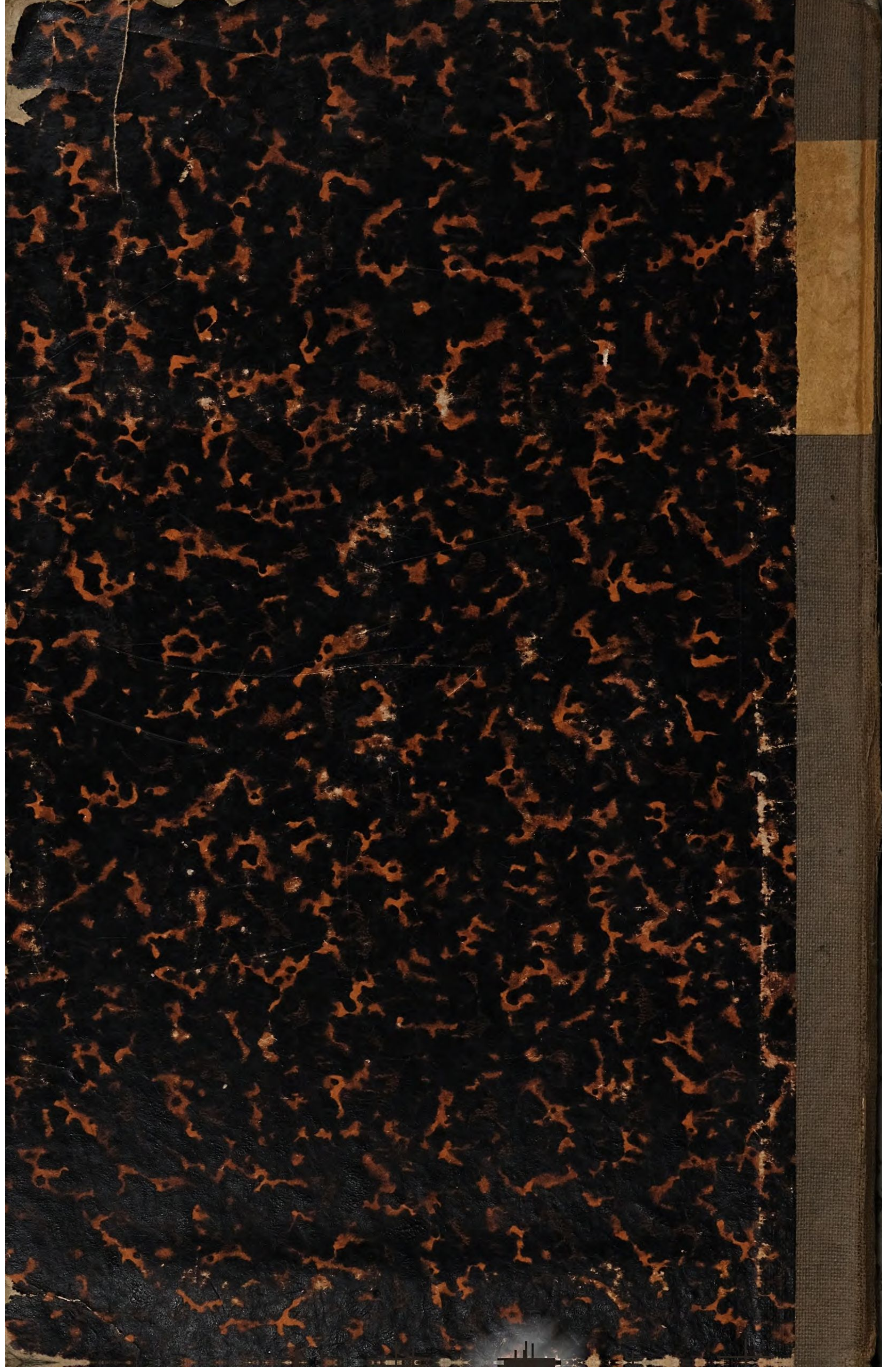


Weimar. — G. Uschmann.











Soergel, Albert

Die englischen Maskenspiele

Halle-Wittenberg 1882

P.o.angl. 389 s

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11665386-6